



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA *Iztapalapa*

Unidad: Iztapalapa. División: CSH. Grado: Licenciatura.

Título de la tesina:

Larra, Tirso de Molina y López Velarde.

Nombre: Eduardo Ari Guzmán Zárate.

G. Illades

Asesor: Dr. Gustavo Illades Aguiar.

México, D.F., enero del 2006.



Unidad: Iztapalapa. División: CSH. Grado: Licenciatura.

Título de la tesina:

Larra, Tirso de Molina y López Velarde.

Nombre: Eduardo Ari Guzmán Zárate.

Asesor: Dr. Gustavo Illades Aguiar.

México, D.F., enero del 2006.

INDICE

| | |
|--|----|
| Rasgos románticos en “El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval” de Larra y el <i>Capricho 43</i> de Goya..... | 1 |
| El disfraz y la comicidad en <i>Don Gil de las calzas verdes</i> | 25 |
| La dimensión erótico-religiosa en dos poemas de <i>Zozobra</i> | 48 |

RASGOS ROMÁNTICOS EN “EL MUNDO TODO ES MÁSCARAS. TODO EL
AÑO ES CARNAVAL” DE LARRA Y EL *CAPRICHOS* 43 DE GOYA

La finalidad de la presente exposición es analizar la relación entre el artículo titulado "El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval"¹ de Larra con el *Capricho* 43 (*El sueño de la razón produce monstruos*) de Goya,² con el fin de señalar los rasgos románticos existentes en ambas obras. Sobre Larra, José Escobar ha mencionado: "No hace un estudio '*d' après la nature*', sino que ofrece una representación caricaturesca del comportamiento irracional de la masa en la España de su tiempo".³ Estas mismas palabras bien pueden aplicarse para hablar de Goya.

Luis Lorenzo-Rivero menciona cómo era el ambiente en que vivieron nuestros artistas:

La situación de pueblo español en el siglo XVIII era sumamente precaria, razón que movió, ya a mediados del siglo, a los escritores ilustrados más destacados a atacar los privilegios de la nobleza y el clero. [...] Al concluir el siglo XVIII y comenzar el XIX, el pueblo español [...] se hallaba sujeto por completo a la voluntad de la aristocracia y a los deseos del clero. Esto lo priva de la conciencia de sí mismo y de líderes aptos para liberarse de aquellos abusos. Se puede afirmar que, en general, ése fue el ambiente del país durante

¹ Utilizo la siguiente edición: MARIANO JOSÉ DE LARRA, *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 665-677.

² LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ, *Caprichos y disparates de Francisco de Goya*, CONACULTA, México, 2001. De esta edición sólo utilizo los grabados, ya que la interpretación de Luisa Josefina Hernández no será tomada en cuenta para la presente exposición. Los *Caprichos* de Goya son publicados en 1799. El 6 de febrero del mismo año en el *Diario de Madrid* sale publicado un anuncio de los *Caprichos*, que dice: "Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos puede también ser objeto de la pintura". Véase, EDITH HELMAN, *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid, 1970, p. 125.

³ JOSÉ ESCOBAR, *Los orígenes de la obra de Larra*, Prensa Española, Madrid, 1973, p. 275.

todo el siglo XIX, pero más concretamente en la época de Goya y Larra.⁴

A esto hay que agregar el régimen de Fernando VII (1784-1833), quien instauró el despotismo más cruel que jamás sufrió España. En 1833, muere Fernando VII y sube al trono su hija Isabel II, de tres años de edad, actuando su madre María Cristina como reina - gobernadora. Estos acontecimientos políticos transformaron el pensamiento de Larra. Al respecto Kirkpatrick apunta:

Aunque inicialmente ridiculizaba el romanticismo literario, pronto lo consideró como una respuesta necesaria al progreso histórico: por un lado, como un corolario artístico del advenimiento de la libertad en la política y la economía y, por otro, como el producto de la necesidad de apelar a sensaciones más fuertes en una sociedad más desilusionada.⁵

Este es el panorama político - social que acerca la obra larriana a la goyesca.

La relación Larra/Goya fue señalada por Ramón Gómez de la Serna en sus famosas reuniones del Pombo: Larra "es en la literatura lo que Goya en la pintura, sino con menos entusiasmo y haciendo cuadros más chicos".⁶

Sin embargo, esta relación que Gómez de la Serna ya destacaba ha sido poco estudiada por la crítica; veamos lo que ésta ha dicho sobre el tema. Valeriano Bonzal destaca la capacidad crítico-burlesca de Larra y Goya señalando las similitudes temáticas entre ambas obras, especialmente cuando se encuentran en los *Caprichos*.

⁴ LUIS LORENZO-RIVERO, "Goya y Larra. Correspondencias históricas temáticas", *Letras de Deusto* 14, núm. 28 (1984), p. 5.

⁵ SUSAN KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Gredos, Madrid, 1977, p. 115.

⁶ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Pombo*, Triste, Madrid, 1986, p. 50.

Para Bonzal los *Caprichos* son "la inexistencia de una alternativa a lo establecido, el carácter del horizonte político-social como cerrazón, también individual".⁷

Luis Lorenzo-Rivero señala dos fuertes lazos temáticos en la obra de Larra y Goya, el primero es el ámbito de lo grotesco, que retrataba la ignorancia de los españoles: "Goya y Larra expresaron la ignorancia del pueblo español por medio de deformaciones grotescas de tipos humanos en exhibición de sus genios satíricos"; y el segundo es la violencia entre el pueblo español y las fuerzas francesas⁸ y el clericalismo de la Santa Inquisición en donde "la violencia de la inhumana tiranía española se manifestó en los ojos de Goya y Larra [...] como la ejecución en la horca".⁹

Como se puede ver, la relación Larra/Goya, que se ha indicado,¹⁰ descansa en la política y en la punzante crítica social que realizaron cada uno en su arte. Sin embargo, los rasgos románticos, presentes en ambas obras, no han sido tomados en cuenta por nuestros críticos, es por eso que el presente estudio se enfoca en señalarlos.

⁷ VALERIANO BONZAL, "Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítico-burlesca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 388 (1982), p. 60.

⁸ Por ejemplo, la pintura titulada *El Dos de Mayo* de Goya, registra lo acaecido en 1808, en la Puerta del Sol; en el mismísimo corazón de Madrid, una multitud de ciudadanos se convirtió en lo que las autoridades denominan una turba, y atacó a un destacamento de caballería mameluca al mando del general francés Murat. Véase, ROBERT HUGHES, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, trad. Alberto Coscareli, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 69.

⁹ LUIS LORENZO-RIVERA, "Goya y Larra. Correspondencias históricas y temáticas", en *Letras de Deusto* 14, núm. 28, 1984, pp. 16-25.

¹⁰ Existe un artículo más de LUIS LORENZO-RIVERO, "Espronceda, Goya y Larra o la condena romántica contra la pena capital injusta", *Letras Peninsulares* 10, núm. 1 (1997), pp. 9-39, que estudia la relación Larra/Goya, el cual no puede conseguir, y serían estos tres todos los estudios que sobre el tema se han escrito.

“El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval”¹¹ fue víctima de la censura, por eso en la versión que hoy nos llega encontramos líneas punteadas donde debería de ir lo que fue quitado.¹² El argumento del artículo es el siguiente: el Bachiller se encuentra encerrado en su cuarto, meditando. Cuando un amigo toca a su puerta y le insiste que lo acompañe a las máscaras, el Bachiller de mala gana acepta. Ya en las máscaras y después de tremendo ajeteo el Bachiller se queda dormido en un rincón. Entre sueños se le aparece Asmodeo¹³ quien lo lleva a dar un vuelo para mirar a la sociedad española donde no necesariamente tiene que ser época de Carnaval para disfrazarse. Después del viaje el Bachiller despierta sobresaltado y se da cuenta de que aún continúa en las máscaras.

Lo que vemos en el *Capricho 43 (El sueño de la razón produce monstruos)*¹⁴ es la figura del artista dormido, parece cansado, la pluma y los papeles bajo sus codos, cual si fueran una almohada, soportan la cabeza del artista. Su cuerpo ligeramente inclinado hacia su costado derecho (izquierdo en el grabado) podría dar la sensación de que antes de dormir estaba erguido, como si posara para un retrato,¹⁵ o que estaba escribiendo o dibujando. Está el escritorio situado a la izquierda del grabado en que se lee: *El sueño de la razón produce monstruos*. Detrás

¹¹ El artículo se encuentra en el Apéndice, ubicado al final de esta primera monografía.

¹² En la edición de los *Artículos de costumbres* de Larra que realizó Alejandro Pérez Vidal aparecen al pie de nota los párrafos que fueron quitados y que aparecen en el manuscrito.

¹³ Asmodeo es el personaje del diablo en *Le diable boiteux* de Lesage; en *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara el nombre del diablo es “Cojuelo”, como explica el personaje en el “Tranco primero”.

¹⁴ La imagen del *Capricho 43* se encuentra en el Apéndice, ubicado al final de esta primera monografía.

¹⁵ Roberth Hughes señala que el *Capricho 43* "parece repetir la pose en la que, en 1798, pintó [Goya] al economista, escritor y reformista de la educación Gaspar Melchor Jovellanos [...] meditando en los asuntos del cargo, rodeado por el esplendor del palacio, simbólicamente bendecido por Minerva, diosa de la sabiduría". ROBERTH HUGHES, *op. cit.*, p. 74.

del artista hay representaciones de murciélagos en perspectiva de una parvada, cuatro lechuzas justo detrás de él y un felino a los pies de la silla donde duerme. Todos lo están mirando. En cuanto a la lechuza, Robert Hughes dice: "La lechuza es una perversión del emblema de Minerva, que ofrece al durmiente una pluma para registrar los errores y la superstición"¹⁶.

Estas son las dos obras. Para hablar de la relación Larra/Goya partiré de la definición de Russell Sebold sobre romanticismo español, como "panteísmo egocéntrico", es decir donde el *yo* es el centro del universo como es el caso de nuestros dos artistas. Para establecer las relaciones entre ambas, comenzaré por desentrañar los significados de la frase ambigua del *Capricho 43*, y después señalaré los rasgos románticos entre ambas obras.

La palabra *capricho*, fue el nombre que dio Goya a su serie de más de cien grabados en donde quedaron retratados los vicios de los españoles. Para el *Diccionario de la Real Academia* de 1780, *capricho* hace referencia a algo hecho por la fuerza del ingenio más que por el seguimiento de las reglas del arte.¹⁷ El *Diccionario de Autoridades* define *capricho* cómo: "dictamen formado de idea, y por lo general fuera de las reglas originarias y comunes. Parece voz compuesta de *caput* y *hecho*, como si se dijera hecho de propia cabeza; pero es tomada del italiano *capriccio*".¹⁸ Edith Helman dice que la palabra *capricho* tiene una doble significación, por un lado se entiende como "capricho de la moda o caprichos de la suerte y, por el otro, en el sentido de libre imaginación del artista o de noción

¹⁶*Ibid.*

¹⁷ <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Caprichos.html>.

¹⁸ *Diccionario de Autoridades, Tomo I*, Gredos, Madrid, 1984, p. 153.

extravagante concebida por la imaginación libre".¹⁹ A partir de estas definiciones, entiendo el *Capricho 43* como el resultado del ingenio de Goya, como lo que está fuera de las reglas ordinarias y comunes y lo que es resultado de la libre imaginación del artista.

Ahora bien, *El sueño de la razón produce monstruos*, pie del grabado, que además se encuentra al interior de éste, resulta ser, como ya he mencionado, una frase ambigua, por lo tanto, primeramente definiré la palabra “monstruo” y más adelante hablaré del “sueño”. Por “monstruo” entiendo:

Parto o producción contra el orden regular de la naturaleza. Animales de diversa naturaleza, causa también admirables. No es otra cosa sino un pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener. Por extensión se toma por cualquier cosa excesivamente grande, o extraordinaria en cualquier línea".²⁰

En el capricho, “monstruo” está funcionando como una metáfora de los animales que aparecen en el grabado, ya que éstos son murciélagos, lechuzas y un felino, los cuales tienen una analogía con los personajes del artículo de Larra.

Definidas las palabras “capricho” y “monstruo” veamos lo que dice René Andioc en su artículo donde desarrolla una exhaustiva investigación en torno a las diversas interpretaciones que se han hecho sobre los *Caprichos* de Goya. Con respecto al *Capricho 43* señala:

Se puede afirmar que a la leyenda de la famosa lámina 43 (*El sueño de la razón produce monstruos*) se le da una interpretación exclusivamente estética, por no decir literaria, que constituye el

¹⁹ EDITH HELMAN, *op. cit.*, pp. 128-129.

²⁰ *Diccionario de Autoridades, Tomo II*, Gredos, Madrid, 1984, p. 598.

principio fundamental de todo neoclásico como es debido: la fantasía abandonada por la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes.²¹

Lo dicho por Andioc es una de las dos interpretaciones que utilizaré, ya que mirar el *Capricho 43* y el artículo de Larra desde la perspectiva neoclásica de que sin razón lo único que se produce son monstruos, ayudará a ver cómo se da la ruptura con dicho pensamiento y cómo ambas obras se acercan al Romanticismo, esto a través de mi segunda interpretación: entendiendo a la razón como el monstruo mismo.

Para el Romanticismo la soledad era primordial, pues surge como la antítesis del proyecto ilustrado de la Europa del siglo XVIII, un proyecto social guiado por la razón como facultad dominante y de un proyecto divisor del hombre en facultades y amenazante ante su individualidad. Me detendré un momento en esta soledad.

La soledad del Bachiller, se alude cuando dice “No hace muchas noches me hallaba encerrado en mi cuarto y entregado a profundas meditaciones filosóficas”²² (p. 665). El personaje se disponía a escribir un elogio, sin embargo se da cuenta de que “los hombres sensatos habían de sospechar que el dicho elogio era burla” (p. 665); “los hombres sensatos” son los ilustrados, así que se decide “a consultar todavía con la almohada” (p. 665). Esto se puede entender como si el Bachiller necesitara de la soledad del sueño para poder encontrar la reflexión y el tono preciso para su elogio. Así, tenemos, que la soledad del sueño ayudaría al Bachiller para saber cómo expresarse. Esta soledad me lleva a pensar en la exaltación del *yo*, que

²¹ RENÉ ANDIOC, "Al margen de los *Caprichos*: las explicaciones manuscritas", *NRFH*, México, núm. 1, (1984), p. 281.

²² En adelante sólo señalaré el número de la página, entre paréntesis y a renglón seguido.

es desde donde comenzará a mirar el artista romántico para expresar su sentimiento existencial.

Esta soledad también se halla en el *Capricho 43*. El artista se encuentra solo, el cual destaca de entre los demás grabados por ser éste el único en que se encuentra la figura humana aislada, ya que en otros grabados son siempre más de dos personas y, en éste, está sólo el artista con sus monstruos.

El sueño se alude en las dos obras porque en las dos los personajes están durmiendo. Pero antes definamos lo que entiende por sueño. Beguin cita a Nodier, cuando éste se refiere al sueño:

Podrá parecer extraordinario, pero es evidente que el dormir es no sólo el estado más poderoso, sino también el más lúcido del pensamiento, si no en las ilusiones pasajeras con que lo envuelve, por lo menos en las percepciones que de él dimanar, y que hace surgir a su placer de la confusa trama de los sueños.²³

Entendamos así el sueño romántico, el cual pertenece al artista y por lo tanto resalta la individualidad de éste, reforzando la idea del egocentrismo del artista romántico.

En el artículo el Bachiller se ha quedado dormido en un rincón:

Allí me recosté, púseme la careta para poder dormir sin excitar la envidia de nadie y, columpiándose mi imaginación entre mil ideas opuestas, hijas de la confusión de sensaciones encontradas en un baile de máscaras, me dormí, mas no tan tranquilamente como lo hubiera yo deseado (p. 673).

²³ BEGUIN ALBERT, *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1954, p. 415.

En el *Capricho 43* el artista duerme, pero no lo hace tranquilo, pues es atormentado por monstruos y al igual que el Bachiller el artista en el sueño, vuela. Del vuelo hablaré más adelante. Estas dos obras encuentran sus relaciones en el sueño y en la visión, provocadas por el cansancio, ya que en artículo el Bachiller cedió al cansancio y en el *Capricho 43* puede decirse que el artista ha dormido por cansancio. Al respecto, Ricardo Navas menciona: "sueños y visiones se relacionan por situarse en la esfera del conocimiento no racional o consciente y originarse cuando se sueltan las amarras de la razón".²⁴ Al respecto el Bachiller nos dice:

Los fisiólogos saben mejor que nadie, según dicen, que el sueño y el ayuno, prolongado sobre todo, predisponen la imaginación débil y acalorada del hombre a las visiones nocturnas y aéreas que vienen a tomar en nuestra irritable fantasía formas corpóreas cuando están nuestros párpados aletargados por Morfeo. Más de cuatro que han pasado en este bajo suelo por haber visto realmente lo que realmente no existe, han debido al sueño y al ayuno sus espantadas apariciones. (p. 673)

Por lo tanto, nuestros personajes sueñan y en sus sueños ven visiones. El Bachiller no ha descansado ni comido y por tal ajetreo el cansancio lo ha invadido y ha dormido en un rincón. Esto me lleva a pensar que si sueñan monstruos es a causa del cansancio. Por lo que nuestro Bachiller dice: “No bien había cedido al cansancio, cuando imaginé hallarme en una profunda oscuridad”. La palabra “imaginé” sugiere que se trata de la fantasía que se suelta de las amarras de la razón; escuchemos cómo lo describe el Bachiller:

²⁴ RICARDO NAVAS RUIZ, *op. cit.*, p. 61.

[...] reinaba el silencio en torno mío; poco a poco una luz fosfórica fue abriéndose paso lentamente por entre las tinieblas, y una redoma mágica se fue acercando misteriosamente por sí sola, como un luminoso meteoro. Saltó un tapón con que venía herméticamente cerrada, un torrente de luz se escapó de su cuello destapado, y todo volvió a quedar en la oscuridad. Entonces sentí una mano fría como el mármol que se encontró la mía, un sudor yerto me cubrió; sentí el crujir de la ropa de una fantasma bulliciosa que ligeramente se movía a mi lado, y una voz semejante a un leve soplo me dijo con acentos que no tienen entre los hombres signos representativos: “Abre los ojos, Bachiller; si te inspiro confianza, sígueme”. (p. 673)

Desde esta descripción recordemos la interpretación de Andioc: la fantasía abandonada por la razón produce monstruos imposibles. Se puede ver cómo la razón ha cedido ante el cansancio y cómo éste produce visiones donde habitan los monstruos. Ambos personajes se encuentran sin el yugo de la razón, pero lo más extraordinario es que en ambos la razón resulta monstruosa. Por ejemplo, cuando Asmodeo y el Bachiller realizan el sobrevuelo miran a un célebre abogado que parece decir: “venir aquí, necios; dadme vuestro oro; yo os daré papeles, yo os haré frases. Mañana seré juez; seré el intérprete de Temis” (p. 675).

El cansancio, que he mencionado, lo entiendo como el hartazgo de Larra y de Goya por el pensamiento Ilustrado, la razón, el cual queda retratado en el cansancio del Bachiller y del artista en el *Capricho 43*. Este cansancio provoca que duerman y de ahí que sueñen un sueño donde está presente la exaltación de los sentimientos de ambos artistas; en este sentido, Goya da la sensación de que podía ser un romántico, mientras que Larra lo fue. Si en el sueño hay monstruos, cabría preguntarse ¿hasta qué punto éstos atormentan el alma romántica del artista y del Bachiller o hasta qué punto los monstruos los liberan? Tomando la lectura de que el sueño romántico es

un refugio y en él existe la liberación del *yo*, entonces la respuesta sería que los monstruos liberan a nuestros artistas.

Ahora bien, en el artículo el Bachiller se encuentra en un Carnaval. ¿Qué representan estas máscaras de las que está rodeado? Por un lado, la falsedad de quien las porta, es decir, quien es no es; por otro, portar una máscara es tener la capacidad de ser alguien que nunca se podrá ser. En al *Capricho 43* se puede pensar de que los murciélagos, las lechuzas y los felinos son una suerte de máscaras. Una máscara provoca confusión; en cuanto a los enmascarados, el Bachiller dice:

No me sé explicar de una manera satisfactoria la razón en que se fundan para creer ellos mismos que se divierten un enjambre de máscaras que vi buscando siempre, y no encontrando jamás, sin hallar a quien embromar ni quien los embrome, que no bailan, que no hablan, que vagan errantes de sala en sala, como si de todas les echaran, imitando el vuelo de la mosca, que parece no tener nunca objetivo determinado. [...] Seguidlos y os convenceréis de que no tienen motivos para descubrirse ni para taparse. (p. 670)

En el *Capricho 43* está presente el vuelo, representado por los animales alados, los murciélagos y las lechuzas, los cuales miran al artista dormido; sus miradas dan la sensación de que lo acosan. Goya está mirando desde arriba, al igual que Larra en el vuelo que el Bachiller realiza con Asmodeo. El Bachiller dice: “Arrebatóme entonces insensible y rápidamente, no sé si sobre algún dragón alado, o vara mágica, o cualquier otro bagaje de esta especie. [hasta] Encontrarnos suspendidos en la atmósfera sobre Madrid”. (p. 674)

El vuelo se realiza en el sueño del artista y del Bachiller; lo que éste último ve es a una "mujer de cincuenta años" desnuda, es decir sin máscaras; se "ciñe el

corsé"; ésta acción da la sensación de que se prepara para mentir. Luego ve a un "celebre abogado", quien utiliza un disfraz para engañar a quienes van a pedirle ayuda; ve a un "moribundo" que se arrepiente de sus pecados con un doctor que sólo embroma a los enfermos; miran una "boda" y a un "militar". Asmodeo le dice al Bachiller que el "amigo", "la esposa que dice que te ama", "la querida que te repite que te adora", "¿no te están embromando toda la vida?" (p. 676). El Bachiller despierta y dice: "Poco a poco vuelvo en mí, y asustando a un turco y a una monja entre quienes estoy..." (p. 676).

Estos personajes que ven Asmodeo y el Bachiller pertenecen a la sociedad española. La manera en que se les describe, los asimila a los monstruos del *Capricho 43*, si bien en éste el artista no despierta. Me atrevería a decir que el Bachiller tampoco lo hace, pues lo primero que ve es a un "turco" y a una "monja", los cuales no sabemos si son o no son. Por lo que el artista y el Bachiller continúan en el sueño, en el sueño romántico.

La obra de Larra y de Goya comparten dichos rasgos románticos, y aunque los dos se formaron bajo el pensamiento de la Ilustración, tanto en el artículo como en el *Capricho 43* se nota el rompimiento con dicho pensamiento con la utilización de recursos románticos:

El sueño donde los monstruos representan la liberación realizada en el sueño; esta liberación consistiría en que se ve la realidad tal cual es, sin máscaras, si esto es así, entonces es desde el sueño romántico y que Goya y Larra encuentran la expresión más lúcida de su pensamiento. El sueño los aleja del pensamiento

ilustrado y los acerca al Romanticismo, además de estar presente tanto en el artículo de Larra como en el *Capricho 43*.

La crítica política se encuentra en la utilización de las máscaras por parte de Larra y de Goya, en las lechuzas, murciélagos y felinos, esta crítica dice que dondequiera hay máscaras, es decir, que todos las personas traen máscaras, ellas son sólo la representación de quien quisieran ser. Es bien sabido que nuestros dos artistas realizaron en sus obras una punzante crítica a la sociedad española de su tiempo; esta crítica parte del *yo* de Larra y de Goya.

La soledad romántica, la cual es un rasgo romántico y, por lo tanto, una crítica del pensamiento ilustrado, por lo que se puede decir que Goya acudía a la soledad romántica como artificio para poder expresar su sentimiento. Así, en el artículo de Larra como en el *Capricho 43* están inmersos de la soledad romántica.

Expresar con los sentimientos, y no más con la razón, las inquietudes del artista; son sólo algunos de los rasgos románticos que encuentro en ambas obras.

Así, los rasgos románticos existentes en el artículo y en *Capricho 43*, proporcionan una idea de lo que fue España, ya que si Larra y Goya rompen con el pensamiento ilustrado, asentado en la razón, y se acercan a lo romántico es también para representar su momento histórico.

APÉNDICE

El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval.
Artículo del Bachiller.

¿Qué gente hay allá arriba, que anda tal estrépito? ¿Son locos?
Moratín, *Comedia nueva*.

No hace muchas noches que me hallaba encerrado en mi cuarto, y entregado a profundas meditaciones filosóficas, nacidas de la dificultad de escribir diariamente para el público. ¿Cómo contentar a los necios y a los discretos, a los cuerdos y a los locos, a los ignorantes y a los entendidos que han de leerme, y sobre todo a los dichosos y a los desgraciados, que con tan distintos ojos suelen ver una misma cosa?

Animado con esta reflexión, cogí la pluma y ya iba a escribir nada menos que un elogio de todo lo que veo a mi alrededor, el cual pensaba rematar con cierto discurso encomiástico acerca de lo adelantado que está el arte de la declamación en el país, para contentar a todo el que me pusiera por delante, que esto es lo que conviene en estos tiempos tan valentones que corre; pero tropecé con el inconveniente de que los hombres sensatos habían de sospechar que el dicho elogio era burla, y esta reflexión era más pesada que el anterior.

Al llegar aquí arrojé la pluma, despechado y decidido a consultar todavía con la almohada si en términos de lo lícito me quedaba algo que hablar, para lo cual determiné verme con un amigo, abogado por más señas, lo que basta que se infiera si debe de ser hombre entendido, y que éste, registrando su *Novísima* y sus *Partidas*, me dijese para de aquí en adelante qué es lo que me está prohibido, pues en verdad que es mi mayor deseo ir con la corriente de las cosas sin andarme a buscar “cofutas en el golfo”, ni el mal fuera de mi casa, cuando dentro de ella tengo el bien.

En esto estaba ya para dormirme, a lo había contribuido no poco el esfuerzo que había hecho para componer mi elogio de modo que tuviera trazas de casa formal; pero Dios no lo quiso así, o a lo que yo tengo por más cierto, un amigo que me alborotó la casa, y que se introdujo en mi cuarto dando voces en los términos siguientes, u otros semejantes:

—¡Vamos a las máscaras, Bachiller! —me gritó.

—¿A las máscaras?

—No hay remedio; tengo un coche en la puerta; ¡a las máscaras! Iremos a algunas casas particulares, y concluiremos la noche en uno de los grandes bailes de suscripción.

—Que te diviertas: yo me voy a acostar.

—¡Qué despropósito! No lo imagines: precisamente te traigo un dominó negro y una careta.

—¡Adiós! Hasta mañana.

—¿Adónde vas? Mira, mi querido Munguía, tengo interés en que vengas conmigo; sin ti no voy, y perderé la mejor ocasión del mundo...

—¿De veras?

—Te lo juro.

—En ese caso vamos. ¡Paciencia! Te acompañaré.

De mala gana entre dentro de un amplio ropaje, bajé la escalera, y me dejé arrastrar al compás de las exclamaciones de mi amigo, que no cesaba de gritarme:

—¡Cómo nos vamos a divertir! ¡Qué noche tan deliciosa hemos de pasar!

Era el coche alquiler; a ratos parecía que andábamos tanto atrás como adelante, a modo de quien pisa nieve; a ratos que estábamos columpiándonos en un mismo sitio; llegé por fin a ser tan completa la ilusión que, temeroso yo de alguna pesada burla de Carnaval, parecida al viaje de Don Quijote y Sancho en el Clavileño, abrí la ventanilla más de una vez, deseoso de investigar si después de media hora de viaje estaríamos todavía a la puerta de mi casa, o si habríamos pasado ya la línea, como en la aventura de la barca de Ebro.

Ello parecía increíble, pero llegamos, quedándome yo, sin embargo, en la duda de si habría andado el coche hacia la casa o la casa hacia el coche; subimos la escalera, verdadera imagen de la primera confusión de los elementos: un Edipo, sacando el reloj y viendo la hora que era; una vestal, atándose una liga elástica y dejando a su criado los chanclos y el capote escocés para la salida; un romano coetáneo de Catón dando órdenes a su cochero para encontrar su landó dos horas después; un indio no conquistado todavía por Colón con su papeleta impresa en la mano y bajando de un birlocho; un Óscar acabando de fumar un cigarrillo de papel para entrar en el baile; un moro santiguándose asombrado al ver el gentío; cien dominós, en fin, subiendo todos los escalones sin que se sospechara que hubiese dentro quien los moviese, y tapándose todos las caras, sin saber los más para qué, y muchos sin ser conocidos de nadie.

Después de un molesto reconocimiento del billete, y del sello y la rúbrica y la contraseña, entramos en una salita que no tenía más defecto que estar las paredes demasiado cerca unas de otras; pero ello es más preciso tener máscaras que sala donde colocarlas. Algún ciego alquilado para toda la noche, como la araña y la alfombra, y para descansarle un *piano*, tan *piano* que nadie lo consiguió oír jamás, eran la música del baile, donde nadie bailó. Poníanse, sí, de vez en cuando a modo de pareja la mitad de los concurrentes, y dábanse con la mayor intensidad de ánimo sendos encontones a derecha e izquierda, y aquello era el bailar, si se nos permite esta expresión.

Mi amigo no encontró lo que buscaba, y según yo llegué a presumir, consistió en que no buscaba nada, que es precisamente lo mismo que a otros muchachos les acontece. Algunas madres, sí, buscaban a sus hijas, y algunos maridos a sus mujeres; pero ni una sola hija buscaba a su madre, ni una sola mujer a su marido.

—Acaso —decían— se habían quedado dormidas entre la confusión en alguna otra pieza...

—Es imposible —decía yo para mí—, pero no es probable.

Una máscara vino disparada hacia mí.

—¿Eres tú? —me preguntó misteriosamente.

—Yo soy —le respondí, seguro de no mentir.

—Conocí el dominó; pero esta noche es imposible: Paquita está ahí, más el marido se ha empeñado en venir, no sabemos por dónde diantres ha encontrado billetes.

—¡Lástima grande!

—Mira tú qué ocasión! Te hemos visto, y no atreviéndose a hablarte ella misma, me envía para decirte que mañana sin falta os veréis en la Sartén... Dominó encarnando y lazos blancos.

—Bien.

—¿Estás?

—No faltaré.

—¿Y tu mujer, hombre? —le decía a aun ente rarísimo, que se había vestido todo de cuernecitos de abundancia, un dominó negro que llevaba otro igual del brazo.

—Durmiendo estará ahora; por más que he hecho, no he podido decidirla a que venga; no hay otra más enemiga de diversiones.

—Así descansarás tú en su virtud: ¿piensas estar aquí toda la noche?

—No, hasta las cuatro.

—Haces bien.

En esto se había alejado el de los cuernecillos, y entreoí estas palabras:

—Nada ha sospechado.

—¿Cómo era posible? Si salí una hora después que él...

—¿A las cuatro ha dicho?

—Sí.

—Tenemos tiempo. ¿Estás segura de la criada?

—No hay cuidado alguno, porque...

Una oleada cortó el hilo de mi curiosidad; las demás palabras del diálogo se confundieron con las repetidas voces de: “¿Me conoces?”, “Te conozco”, etcétera, etcétera.

¿Pues no parecía estrella traer mía haber traído esta noche un dominó igual al de todos los amantes, más feliz por cierto que Quevedo, que se parecía de noche a cuantos esperaban para pegarlos?

—¡Chis! ¡Chis! Por fin te encontré —me dijo otra máscara esbelta asiéndome del brazo, y con su voz tierna y agitada por la esperanza satisfecha—. ¿Hace mucho que me buscabas?

—No por cierto, porque no esperaba encontrarte.

—¡Ay! ¡Cuánto me has hecho pasar desde antes de anoche! No he visto hombre más torpe; yo tuve que componerlo todo; y la fortuna fue haber convenido antes en no darnos nuestros nombres, ni un por escrito. Si no....

—¡Pues qué hubo!

—¿Qué había de haber? El que venía conmigo era Carlos mismo.

—¿Qué dices?

—Al ver que me alargabas el papel, tuve que hacerme la desentendida y dejarlo caer, pero él le vio y le cogió. ¡Qué angustias!

—¿Y cómo saliste del paso?

—Al momento me ocurrió una idea. ¡¿Qué papel es éste?», le dije. “Vamos a verle; será de algún enamorado”; se lo arrebató, veo que empieza “Querida Anita”; cuando no vi mi nombre respiré; empecé a echarlo en broma. “¿Quién será el desesperado?”, le decía riéndome a carcajadas; “veamos”. Y él mismo leyó el billete, donde me decía que esta noche nos veríamos aquí, si podía venir sola. ¡So vieras cómo se reía?

—¡Cierto que fue gracioso!

—Sí, pero, por Dios, «don Juan, de éstas, pocas».

Acompañé largo rato a mi amante desconocida, siguiendo la broma lo mejor que pude... El lector comprenderá fácilmente que bendije las máscaras, y sobre todo el talismán de mi impagable dominó.

Salimos por fin de aquella casa, y no pude menos de soltar la carcajada al oír a una máscara que a mi lado bajaba:

—¡Pesía a mí! -le decía a otro-; no ha venido; toda la noche he seguido a otra creyendo que era ella, hasta que se ha quitado la careta. ¡La vieja más fea de Madrid! No ha venido; en mi vida pasé rato más amargo. ¿Quién sabe si el papel de la otra noche lo habrá echado todo a perder? Si don Carlos lo cogió...

—Hombre, no tengas cuidado.

—¡Paciencia! Mañana será otro día. Yo con ese temor me he guardado muy bien de traer el dominó cuyas señas le daba en la carta.

—Hiciste bien.

—Perfectísimamente -repetí yo para mí, y salime riendo de los azares de la vida.

Bajamos atropellando un rintero de criados y capas tendidos aquí y allí por la escalera. La noche no dejó de tener tampoco algún contratiempo para mí. Yo me había llevado la querida de otro; en justa compensación otro se había llevado mi capa, que debía parecerse a la suya, como se parecía mi dominó al del desventurado querido. «Ya estás vengado —exclamé—, oh burlado mancebo.»

Felizmente yo, al entregarla en la puerta, había tenido la previsión de despedirme de ella tiernamente para toda mi vida. ¡Oh previsión oportuna! Ciertamente que no nos volveremos a encontrar mi capa y yo en este mundo perecedero; había salido ya de la casa, había andado largo trecho, y aún volvía la cabeza de rato en rato hacia sus altas paredes, como Héctor al dejar a su Andrómaca, diciendo para mí: «Allí quedó, allí la dejé, allí la vi. por la última vez».

Otras casas recorrimos, en todas el mismo cuadro: en ninguna nos admiró encontrar intrigas amorosas, madres burladas, chasqueados esposos o solícitos amantes. No soy de aquellos que echan de menos la acción en una buena cantatriz, o alaban la voz de un mal comediante, y por tanto no voy a buscar virtudes a las máscaras. Pero nunca llegué a comprender el afán que por asistir al baile había manifestado tantos días seguidos don Cleto, que hizo toda la noche de una silla cama y del estruendo arrullo; no entiendo todavía a don Jorge cuando dice que estuvo en la función, habiéndole visto desde que entró hasta que salió en derredor de una mesa en un verdadero *ecarté*. Toda la diferencia estaba en él con respecto a las demás noches, en ganar o perder vestido de mamarracho. Ni me sé explicar de una manera satisfactoria la razón en que se fundan para creer ellos mismos que se divierten un

enjambre de máscaras que vi buscando siempre, y no encontrando jamás, sin hallar a quien embromar ni quien los embrome, que no bailan, que no hablan, que vagan errantes de sala en sala, como si de todas les echaran, imitando el vuelo de la mosca, que parece no tener nunca objeto determinado. ¿Es por ventura un apetito desordenado de hallarse donde se hallan todos, hijo de la pueril vanidad del hombre? ¿Es por aturdirse a sí mismos y creerse felices por espacio de una noche entera? ¿Es por dar a entender que también tienen un interés y una intriga? Algo nos inclinamos a creer lo último, cuando observamos que los más de éstos os dicen, si los habéis conocido: «¡Chitón! ¡Por Dios! No digáis nada a nadie». Seguidlos, y os convenceréis de que no tienen motivos ni para descubrirse ni para taparse. Andan, sudan, gastan, salen quebrantados del baile... nunca empero se les olvida salir los últimos, y decir al despedirse: «¿Mañana es el baile en Solís? Pues hasta mañana». «¿Pasado mañana es en San Bernardino? ¡Diez onzas diera por un billete!»

Ya que sin respeto a mis lectores me he metido en estas reflexiones filosóficas, no dejaré pasar en silencio antes de concluir las la más principal que me ocurría. ¿Qué mejor careta ha menester don Braulio que su hipocresía? Pasa en el mundo por un santo, oye misa todos los días, y reza sus devociones; a merced de esta máscara que tiene constantemente adoptada, mirad cómo engaña, cómo intriga, cómo murmura, cómo roba... ¡Qué empeño de no parecer Julianita lo que es! ¿Para eso sólo se pone un rostro de cartón sobre el suyo? ¿Teme que sus facciones delaten su alma? Viva tranquila; tampoco ha menester careta. ¿Veis su cara angelical? ¡Qué suavidad! ¡Qué atractivo! ¡Cuán fácil trato debe de tener! No puede abrigar vicio alguno. Miradla por dentro, observadores de superficies: no hay día que no engañe a un nuevo pretendiente; veleidosa, infiel, perjura, desvanecida, envidiosa, áspera con los suyos, insufrible y altanera con su esposo: ésa es la hermosura perfecta, cuya cara os engaña más que su careta. ¿Veis aquel hombre tan amable y tan cortés, tan comedido con las damas en sociedad? ¡Qué deferencia! ¡Qué previsión! ¡Cuán sumiso debe ser! No le escoja sólo por eso para esposo, encantadora Amelia; es un tirano grosero de la que le entrega su corazón. Su cara es también más páfida que su careta; por ésta no estás expuesta a equivocarte, porque nada juzgas por ella; ¡pero la otra...! Imperfecta discípula de Lavater, crees que debe ser tu clave, y sólo puede ser un páfido guía, que te entrega a tu enemigo.

Bien presumirá el lector que al hacer estas metafísicas indagaciones algún pesar muy grande debía afligirme, pues nunca está el hombre más filósofo que en sus malos ratos; el que no tiene fortuna se encasqueta su filosofía, como un falto de pelo su *bisoñé*; la filosofía es, efectivamente, para el desdichado lo que la peluca para el calvo; de ambas maneras se les figura a entrambos que ocultan a los ojos de los demás la inmensa laguna que dejó en ellos por llenar la naturaleza madrastra.

Así era: un pesar me afligía. Habíamos entrado ya en uno de los principales bailes de esta corte; el continuo transpirar, el estar en pie la noche entera, la hora avanzada y el mucho cavilar, habían debilitado mis fuerzas en tales términos que el hambre era a la sazón mi maestro de filosofía. Así de mi amigo, y de común acuerdo nos decidimos a cenar lo más espléndidamente posible. ¡Funesto error! Así se refugiaban máscaras a aquel estrecho local, y se apiñaban y empujaban unas a otras, como si fuera de la puerta las esperase el más inminente peligro. Iban y venían los

mozos aprovechando claros y describiendo sinuosidades, como el arroyo que va buscando para correr entre las breñas las rendijas y agujeros de las piedras. Era tarde ya; apenas había un plato de que disponer; pedimos sin embargo, de lo que había, y nos trajeron varios restos de manjares que alguno que había cenado antes que nosotros había tenido la previsión de dejar sobrantes. «Hicimos semblante» de comer, según decían nuestros antepasados, y como dicen ahora nuestros vecinos, y pagamos como si hubiéramos comido.

Ésta ha sido la primera vez en mi vida, salí diciendo, que me ha costado dinero un rato de hambre.

Entrámonos de nuevo en el salón de baile y, cansado ya de observar y de oír sandeces, prueba irrefragable de lo reducido que es el número de hombres dotados por el cielo con travesura y talento, toda mi ambición se limitó a conquistar con los codos y los pies un rincón donde ceder algunos minutos a la fatiga. Allí me recosté, púseme la careta para poder dormir sin excitar la envidia de nadie, y columpiándose mi imaginación entre mil ideas opuestas, hijas de la confusión de sensaciones encontradas de un baile de máscaras, me dormí, mas no tan tranquilamente como lo hubiera yo deseado.

Los fisiólogos saben mejor que nadie, según dicen, que el sueño y el ayuno, prolongado sobre todo, predisponen la imaginación débil y acalorada del hombre a las visiones nocturnas y aéreas, que vienen a tornar en nuestra irritable fantasía formas corpóreas cuando están nuestros párpados aletargados por Morfeo. Más de cuatro que han pasado en este bajo suelo por haber visto realmente lo que realmente no existe, han debido al sueño y al ayuno sus estupendas apariciones. Esto es precisamente lo que a mí me aconteció, porque al fin, según expresión de Terencio, *homo sum et nihil humani a me alienum puto*.

No bien había cedido al cansancio, cuando imaginé hallarme en una profunda oscuridad; reinaba el silencio en torno mío; poco a poco una luz fosfórica fue abriéndose paso lentamente por entre las tinieblas, y una redoma mágica se me fue acercando misteriosamente por sí sola, como un luminoso meteoro. Saltó un tapón con que venía herméticamente cerrada, un torrente de luz se escapó de su cuello destapado, y todo volvió a quedar en la oscuridad. Entonces sentí una mano fría como el mármol que se encontró con la mía; un sudor yerto me cubrió; sentí el crujir de la ropa de un fantasma bulliciosa que ligeramente se movía a mi lado, y una voz semejante a un leve soplo me dijo con acentos que no tienen entre los hombres signos representativos: «Abre los ojos, Bachiller; si te inspiro confianza, sígueme»; el aliento me faltó flaquearon mis rodillas; pero la fantasma despidió de sí un pequeño resplandor, semejante al que produce un fumador en una escalera tenebrosa aspirando el humo de su cigarro, y a su escasa luz reconocí brevemente a Asmodeo, héroe del *Diablo Cojuelo*.

—Te conozco -me dijo-, no temas; vienes a observar el carnaval en un baile de máscaras. ¡Necio!, ven conmigo; do quiera hallarás máscaras, do quiera carnaval, sin esperar al segundo mes del año.

Arrebatóme entonces insensible y rápidamente, no sé si sobre algún dragón alado, o vara mágica, o cualquier otro bagaje de esta especie. Ello fue que alzarme del sitio que ocupaba y encontrarnos suspendidos en la atmósfera sobre Madrid,

como el águila que se columpia en el aire buscando con vista penetrante su temerosa presa, fue obra de un instante. Entonces vi al través de los tejados como pudiera al través del vidrio de un excelente antejo de larga vista.

—Mira -me dijo mi extraño *cicerone*-. ¿Qué ves en esa casa?

—Un joven de sesenta años disponiéndose a asistir a una *suaré*; pantorrillas postizas, porque va de calzón; un frac diplomático; todas las maneras afectadas de un seductor de veinte años; una persuasión, sobre todo, indestructible de que su figura hace conquistas todavía...

—¿Y allí?

—Una mujer de cincuenta años.

—Obsérvala; se tiñe los blancos cabellos.

—¿Qué es aquello?

—Una caja de dientes; a la izquierda una pastilla de color; a la derecha un polisón.

—¿Cómo se ciñe el corsé! Va a exhalar el último aliento.

—Repara su gesticulación de coqueta.

—¿Ente execrable! ¡Horrible desnudez!

—Más de una ha deslumbrado tus ojos en algún sarao, que debieras haber visto en ese estado para ahorrarte algunas locuras.

—¿Quién es aquel más allá?

—Un hombre que pasa entre vosotros los hombres por sensato; todos le consultan: es un célebre abogado; la librería que tiene al lado es el disfraz con que os engaña. Acaba de asegurar a un litigante con sus libros en la mano que su pleito es imperdible; el litigante ha salido; mira cómo cierra los libros en cuanto salió, como tú arrojarás la careta en llegando a tu casa. ¿Ves su sonrisa maligna? Parece decir: venid aquí, necios; dadme vuestro oro; yo os daré papeles, yo os daré frases. Mañana seré juez; seré el intérprete de Temis. ¿No te parece ver al loco de Cervantes, que se creía Neptuno?

Observa más abajo: un moribundo; ¿oyes cómo se arrepiente de sus pecados? Si vuelve a la vida, tornará a las andadas. A su cabecera tiene a un hombre bien vestido, un bastón en una mano, una receta en la otra: «O la tomas, o te pego. Aquí tienes la salud», parece decirle, «yo sano los males, yo los conozco»; observa con qué seriedad lo dice; parece que lo cree él mismo; parece perdonarle la vida que se le escapa ya al infeliz. «No hay cuidado», sale diciendo; ya sube en su bombé; ¿oyes el chasquido del látigo?

—Sí.

—Pues oye también el último ay del moribundo, que va a la eternidad, mientras que el doctor corre a embromar a otro con su disfraz de sabio. Ven a ese otro barrio.

—¿Qué es eso?

—Un duelo. ¿Ves esas caras tan compungidas?

—Sí.

—Míralas con este antejo.

—¿Cielos! La alegría rebosa dentro, y cuenta los días que el decoro le podrá impedir salir al exterior.

Mira una boda; con qué buena fe se prometen los novios eterna constancia y fidelidad.

.....
—¿Quién es aquél?

—Un militar; observa cómo se paga de aquel oro que adorna su casaca. ¡Qué de trapitos de colores se cuelga de los ojales! ¡Qué vano se presenta! «Yo sé ganar batallas», parece que va diciendo.

—¿Y no es cierto? Ha ganado la de ***.

—¡Insensato! Ésa no la ganó él, sino que la perdió el enemigo.

—Pero...

—No es lo mismo.

—¿Y la otra de ***?

—La casualidad... Se está vistiendo de grande uniforme, es decir, disfrazando; con ese disfraz todos le dan V. E.; él y los que así le ven, creen que ya no es un hombre como todos.

.....
—Ya lo ves; en todas partes hay máscaras todo el año; aquel mismo amigo que te quiere hacer creer que lo es, la esposa que dice que te ama, la querida que te repite que te adora, ¿no te están embromando toda la vida? ¿A qué, pues, esa prisa de buscar billetes? Sal a la calle y verás las máscaras de balde. Sólo te quiero enseñar, antes de volverte a llevar donde te he encontrado -concluyó Asmodeo-, una casa donde dicen especialmente que no las hay este año. Quiero desencantarte.

Al decir esto pasábamos por el teatro.

—Mira allí -me dijo- a un autor de comedia. Dice que es un gran poeta. Está muy persuadido de que ha escrito los sentimientos de Orestes y de Nerón y de Otelo... ¡Infeliz! ¿Pero qué mucho? Un inmenso concurso se lo cree también. ¡Ya se ve! Ni unos ni otros han conocido a aquellos señores. Repara y riéte a tu salvo. ¿Ves aquellos grandes palos pintados, aquellos lienzos corredizos? Dicen que aquello es el campo, y casas, y habitaciones, ¡y qué más sé yo! ¿Ves aquel que sale ahora? Aquél dice que es el grande sacerdote de los griegos, y aquel otro Edipo, ¿los conoces tú?

—Sí; por más señas que esta mañana los vi en misa.

—Pues míralos; ahora se desnudan, y el gran sacerdote, y Edipo, y Yocasta, y el pueblo tebano entero, se van a cenar sin más acompañamiento, y dejándose a su patria entre bastidores, algún carnero verde, o si quieres un excelente *beefsteak* hecho en casa de Genyeis. ¿Quieres oír a Semíramis?

—¿Estás loco, Asmodeo? ¿A Semíramis?

—Sí; mírala; es una excelente conocedora de la música de Rossini. ¿Oíste qué bien cantó aquel adagio? Pues es la viuda de Nino; ya expira; a imitación del cisne, canta y muere.

Al llegar aquí estábamos ya en el baile de máscaras; sentí un golpe ligero en una de mis mejillas. «¡Asmodeo!», grité. Profunda oscuridad; silencio de nuevo en torno mío. «¡Asmodeo!», quise gritar de nuevo; despiértame empero el esfuerzo. Llena aún mi fantasía de mi nocturno viaje, abro los ojos, y todos los trajes apiñados, todos los países me rodean en breve espacio; un chino, un marinero, un

abate, un indio, un ruso, un griego, un romano, un escocés... ¡Cielos! ¿Qué es esto? ¿Ha sonado ya la trompeta final? ¿Se han congregado ya los hombres de todas las épocas y de todas las zonas de la tierra, a la voz del Omnipotente, en el valle de Josafat...? Poco a poco vuelvo en mí, y asustando a un turco y una monja entre quienes estoy, exclamo con toda la filosofía de un hombre que no ha cenado, e imitando las expresiones de Asmodeo, que aún suenan en mis oídos: «El mundo todo es máscaras: todo el año es carnaval».

CAPRICHO 43



BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, RENÉ, "Al margen de los Caprichos: las explicaciones manuscritas",
NRFH, México, 33, núm. 1, (1984), pp. 257-284.
- BERGER, JOHN, *Modos de ver*, 2ª ed., trad. de Justo G. Baramendi, Penguin Books
 Limited/ Gustavo Gilli, Barcelona, 1975(Comunicación visual).
- BEGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño*, trad., Mario Monteforte Toledo,
 FCE, México, 1954 (Lengua y estudios literarios).
- BONZAL, VALERIANO, "Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítica
 burlesca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 388, (1982), pp. 51-61.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Introducción al estudio del Romanticismo español*,
 4ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1972 (Austral 1147).
- ENCINA, JUAN DE LA, *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica*,
 Espasa- Calpe, Madrid, 1966 (Austral 1371).
- , *Retablo de la pintura moderna de Goya a Picasso*, Espasa- Calpe, Buenos
 Aires, 1953.
- FONTANA LÁZARO, JOSEP, *La crisis del Antiguo régimen: 1808-1833*, Crítica,
 Barcelona, 1979 (Guías de historia contemporánea de España).
- GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAS, *Goya y su España*, Alianza, Madrid, 1969
 (Alianza de bolsillo).
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, *Pombo*, Trieste, Madrid, 1986 (Biblioteca de
 autores españoles).
- Goya*, Sarpe, Madrid, 1983 (Los genios de la pintura 1).
- HELMAN, EDITH, *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid, 1970.

- HERNÁNDEZ, LUISA JOSEFINA, *Caprichos y Disparates de Francisco de Goya*, CONACULTA, México, 2001 (Sello Bermejo).
- HUGHES, ROBERT, "Goya", en *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, trad. de Alberto Coscarelli, Anagrama, Barcelona, 1990, pp. 67-83.
- KIRPATRICK, SUSAN, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Gredos, Madrid, 1977 (Biblioteca Románica Hispánica).
- LARRA, JOSÉ MARIANO DE, *Artículos de costumbres*, intr. y notas de Alejandro Pérez Vidal, RBA, Barcelona, 1944 (Historia de la literatura).
- , *El pobrecito hablador*, pról. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1973 (Crisol).
- , *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Crítica, Barcelona, 1997 (Biblioteca clásica).
- , *Artículos políticos y sociales*, ed., pról. y notas de José R. Lomba y Pedraja, Espasa- Calpe, Madrid, 1972 (Clásicos castellanos).
- LORENZO-RIVERO, LUIS, "Goya y Larra. Correspondencias históricas y temáticas", *Letras de Deusto*, España, 14, núm. 28, (1984), pp. 5-25.
- NAVAS RUIZ, RICARDO, *El romanticismo español*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1982.
- SEBOLD, RUSSELL, "El yo romántico de Cadalso en las *Noches lúgubres* y las *Cartas marruecas*", *Historia crítica de la literatura español*, T.4, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 348-362.

EL DISFRAZ Y LA COMICIDAD
EN *DON GIL DE LAS CALZAS VERDES*

El objetivo de esta investigación es observar los disfraces de doña Juana como recursos teatrales que provocan la comicidad en *Don Gil de las calzas verdes*.¹ Para esto me centraré en los momentos de la obra en que aparecen, en escena, los disfraces de doña Juana, ya sea como don Gil, como doña Elvira o como don Gil-fantasma.

He escogido esta comedia de Tirso de Molina por ser en donde el equívoco, causado por los disfraces de doña Juana, es llevado a tal extremo que el espectador de *Don Gil de las calzas verdes* se enfrenta a una comicidad cercana al caos.² Carmen Bravo- Villasante apunta al respecto: "En Tirso [el disfraz varonil] llega a una perfección tal y la comedia está tan saturada de la protagonista disfrazada, que todo lo demás se olvida".³

Sobre el tema que me ocupa, la crítica no ha hablado, pero sí sobre el disfraz varonil en *Don Gil de las calzas verdes*. Uno de los críticos es Carmen Bravo-Villasante, quien en su libro ya citado dedica un apartado a Tirso de Molina, donde destaca la maestría con la que utiliza el recurso del disfraz varonil, especialmente en *Don Gil de las calzas verdes*. El estudio que realiza la autora sobre el disfraz varonil

¹ TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed., introd. y notas de Alonso Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 2001.

² En este trabajo la idea del caos se desarrollará en el último apartado.

³ CARMEN BRAVO- VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.

apunta a una tradición manifiesta en la literatura española de la época.⁴ Las disertaciones que realiza sobre el disfraz varonil en *Don Gil de las calzas verdes* lo reducen siempre a "una bella creación literaria".⁵ Estoy de acuerdo con la manera en que ve al disfraz varonil, sin embargo, deja de lado su cualidad cómica en la comedia de Tirso de Molina.

Anthea Vickie Economy, en su libro *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*,⁶ ve al disfraz varonil como el recurso por excelencia de los comediógrafos y del público. Anthea Vickie también le dedica un apartado a la comedia de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, donde señala que el motivo de doña Juana para vestirse de hombre fue salvar su honra y seguir a su burlador a Madrid.

Ante este panorama lo mejor es iniciar definiendo el disfraz desde el punto de vista técnico del teatro, tal y como lo hace Pavis:

[El disfraz es] una técnica empleada frecuentemente, sobre todo en la comedia, para producir todo tipo de situaciones dramáticamente interesantes: equívocos, golpes de efecto, teatro en el teatro, voyerismo. El disfraz sobreteatraliza la representación dramática, que descansa en la noción de rol y de personaje que enmascara al actor, mostrando de este modo no sólo la escena, sino también la mirada que se posa sobre la escena. El disfraz se presenta como verosímil o como convención y técnica dramática necesaria del dramaturgo para

⁴ *La casa de los celos* de Cervantes; *La varona castellana* y *El galán castrucho* de Lope de Vega; *La vida es sueño* y *El jardín de la Falerina* de Calderón de la Barca; *El vergonzoso en palacio*, *Mujer por fuerza* y *Santa Juana* de Tirso de Molina.

⁵ CARMEN BARVO -VILLASANTE, *op. cit.*, p. 184.

⁶ ANTHEA VICKIE ECONOMY, *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*, University of Georgia, Georgia, 1997. Existen dos artículos más que no he podido obtener: MIGUEL ROMERA-NAVARRO, "Las disfrazadas de varón en las comedias" y JAIME HOMERO ARJONA, "El disfraz varonil en Lope de Vega".

vehicular la información de un carácter a otro, para facilitar la progresión de la intriga y desatar los hilos al término de la obra.⁷

Pavis agrega más adelante, “el disfraz se efectúa por lo general gracias a un cambio de vestuario o de máscara. Pero se acompaña también con un cambio de lenguaje o de estilo, con una modificación del comportamiento”. Por ejemplo, en *Don Gil de las calzas verdes*, doña Juana utiliza vestuario de hombre, de lo que podría suponer que su entonación de mujer cambiaría para imitar la masculina. El disfraz provoca este cambio; ahí la comicidad radicaría en escuchar su voz y en ver (o imaginar) su cuerpo de mujer travestido en hombre.

Por último, señala Pavis:

El disfraz en el teatro tal como debería ser empleado implica el conjunto de la representación teatral hacia una transposición general casi inevitable. [...] La función [del disfraz] es frecuentemente subversiva, puesto que autoriza a disertar acerca de la ambigüedad sexual [del personaje]⁸.

En este sentido el disfraz varonil de doña Juana provoca la ambigüedad sexual de la que habla Pavis. No obstante, para el público de la época, el disfraz provocaba otro efecto, el erótico-visual. No hay que olvidar que Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dice con respecto al disfraz varonil: “Las damas no

⁷ PATRICE PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1990, p. 144.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

desdigan de su nombre/ Y si muderen trage, sea de modo/ Que pueda perdonarse,
 porque suele/ El disfraz varonil agradar mucho”.⁹ (vv. 280-284)

El disfraz varonil era un atractivo más para el espectáculo, pues permitía que el público pudiera verle las piernas a la actriz. Al respecto, Juana de José Paredes, en su estudio preliminar del *Arte nuevo*, dice: "Las damas disfrazas de varón hacían las delicias del público y de los propios dramaturgos; pero tenían en contra la opinión de los moralistas y las disposiciones legales que prohibían el disfraz".¹⁰ A lo que Díez Borque agrega: "El factor erótico [...] actúa como elemento excitante para los hombres, introduciendo un componente perverso en una sociedad de rígida moral pero depravada".¹¹

Así, el disfraz varonil, aunque prohibido, se usó con frecuencia en varias de las comedias. En *Don Gil de las calzas verdes*, además de provocar el factor erótico-visual, se usa, como lo señala Anthea Vicky, "como medio para generar enredo y, sobre todo, comicidad".¹² Así, el disfraz ofrecía la combinación entre comicidad y erotismo.

Pasemos al argumento de la comedia *Don Gil de las calzas verdes*. Doña Juana se ha trasladado de Valladolid a Madrid disfrazada de hombre para buscar a don Martín, quien, después de darle palabra de matrimonio, se va a Madrid con el falso nombre de don Gil de Albornoz, para casarse con doña Inés, quien tenía a don Juan como su enamorado. Doña Juana, para recuperar a su prometido, toma el

⁹ FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana José Prados, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹¹ JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosh, Barcelona, 1978, p. 202.

¹² ANTHEAVICKIE ECONOMY, *op. cit.*, p. 67.

nombre de don Gil (vestido hasta las calzas de verde) e intenta enamorar a doña Inés, prometida de don Gil de Albornoz (en realidad, don Martín). La comedia se complica, pues doña Juana tiene que hacer el papel de hombre, como don Gil, y de mujer, como doña Elvira, otro disfraz que utiliza para cumplir su cometido. Así, doña Juana- Elvira se hace amiga de doña Inés y como don Gil, es su enamorado. El enredo se desata cuando se sabe que don Gil es doña Juana. Por lo que don Martín se casa con doña Juana, después de pasar muchas penurias y doña Inés con don Juan, su enamorado.

Ahora bien, de manera general señalaré las escenas donde aparece doña Juana de hombre, siguiendo las acotaciones, y hablaré sobre la versificación dominante en la utilización de los disfraces de don Gil y doña Elvira. Por último, realizaré el análisis dividido en cuatro partes: 1) VIII, Acto I; 2) VI, Acto II, VII, Acto III; 3) XVII- XIX, Acto II y I del Acto III.; y 4) XI-XVII, Acto III.

Acto I

ESCENA I: Sale DOÑA JUANA, de hombre, con calzas y vestido todo verde, y QUINTANA, criado.

ESCENA II: Sale CARAMANCHEL, lacayo. DOÑA JUANA.

ESCENA VI: La huerta del Duque.

ESCENA VII y VIII: Sale CARAMANCHEL. DOÑA JUANA.

Acto II

ESCENA XII: Salen DOÑA JUANA, de hombre, y CARAMANCHEL.

ESCENA XIV: Sale DOÑA JUANA, de hombre. DOÑA INÉS, DON PEDRO.

Acto III

ESCENA IV: QUINTANA y DOÑA JUANA, de hombre.

ESCENA V: Sale DOÑA CLARA. DOÑA JUANA, de hombre.

ESCENA VI: Sale DOÑA INÉS. Dichas.

ESCENA VII: Sale DOÑA INÉS. DOÑA JUANA, de hombre.

ESCENA IX: De mujer, DOÑA JUANA, y DOÑA INÉS. CARAMANCHEL.

ESCENA XVII: DOÑA JUANA, de hombre.

ESCENA XXII: DOÑA JUANA, de hombre; DON PEDRO; DOÑA INÉS; DOÑA CLARA, de mujer, y DON JUAN, con banda al brazo.

Doña Juana se vale de un segundo disfraz para casarse con don Martín: el disfraz de doña Elvira. Este disfraz aparece en las siguientes escenas:

Acto II

ESCENA I: Sala en casa de DOÑA JUANA.

ESCENA IV: DOÑA JUANA, de mujer, sin manto; VALDIVIESO, escudero viejo.
DOÑA INÉS.

ESCENA V: DOÑA JUANA, DOÑA INÉS.

Acto III

ESCENA IX: De mujer, DOÑA JUANA, y DOÑA INÉS. CARAMANCHEL.

ESCENA XII: A la ventana, DOÑA INÉS y DOÑA JUANA, de mujer.

Como se puede apreciar, el disfraz de don Gil tiene mayor participación en los Actos I y III, y el de doña Elvira, en el Acto II, sin embargo, en este acto, el disfraz de don Gil aparece como un fantasma para dos personajes que tienen mayor participación, Caramanchel, criado de don Gil, y Don Martín, burlador de doña Juana. De ahí la división en cuatro partes para su análisis.

La estrofa dominante¹³ cuando habla don Gil en los tres actos es la redondilla y en el tercer acto, en su variante de quintilla. De esto se puede decir que tanto don Gil como doña Elvira hablan de amor, tomando en cuenta lo que dice Lope de Vega: “Para las de amor, las redondillas”¹⁴ (v. 317). Sólo doña Juana utiliza el romance para hablar. De lo que resulta que esta versificación funciona como modo de identificar a doña Juana de sus disfraces, don Gil y doña Elvira, por ejemplo: en la escena I del Acto I, doña Juana está disfrazada de hombre, pero habla en romance, así como en la escena I del Acto II, donde está disfrazada de doña Elvira y también inicia en romance. Así el público se puede dar cuenta de que es doña Juana aun cuando esté disfrazada.

Ver a un personaje disfrazado es ver una irrealidad en la realidad de la obra. En la obra lo que se ve siempre es una realidad disfrazada que el público, convencionalmente, toma como verdadera. He aquí donde el disfraz, al provocar equívocos y causar el efecto cómico en los espectadores, crea una ilusión de realidad que sólo ve el público. Para hablar de esta ilusión de la realidad, seguiré a Henri Bergson cuando dice que al disfraz:

La imaginación lo acepta como verdadero. [...] Hay pues, una lógica de la imaginación, que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella, y con la cual será menester que cuente la filosofía, no sólo para el estudio de lo cómico, sino en todas las investigaciones de este orden. [...] Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado.¹⁵

¹³ Para este análisis conviene utilizar la dominante, aunque tenga otras variantes estróficas.

¹⁴ FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO, *op. cit.*

¹⁵ HERNI BERGSON, *La risa*, trad. de Amalia Aydée Raggio, Sarpe, Madrid, 1985, p. 55.

Por lo que el disfraz es real sólo en esta lógica de la imaginación, que pertenece al público y dentro de la obra está en doña Inés, don Martín y Caramanchel, principalmente. La comicidad radica en la ilusión que proporciona el disfraz en la comedia. En la lógica de la imaginación es en donde existe don Gil de las calzas verdes, quien desde el título se encuentra presente y en toda la obra, aun cuando no está en escena. Tomando en cuenta lo dicho por Bergson, demos paso al análisis.

1) Escenas VIII, Acto I.

En la escena VIII, en la huerta del Duque, están doña Juana, de hombre, y Caramanchel (presentes desde la escena VI), doña Inés, doña Clara y don Juan. Toda esta escena es en redondillas. Del verso 770 al 776, hay un juego de apartes, señalado en didascalias enunciativas, entre doña Juana y Caramanchel hablando de doña Inés. En este momento el disfraz comienza a tener fuerza cómica:

DOÑA JUANA
¿No es mujer bella?

CARAMANCHEL
El dinero
no lo es tanto; aunque prefiero
a la suya su belleza.

DOÑA JUANA
Pues por ella estoy perdido.
Hablar quiero.

CARAMANCHEL
Bien puedes. (vv. 770-776)

Estos apartes sirven de introducción para la presentación de don Gil¹⁶ ante doña Inés, quien posteriormente, en otro aparte, informa al público que se ha enamorado de don Gil:

DOÑA INÉS
 Éste es sin duda el que viene
 a ser mi dueño; y es tal,
 que no me parece mal.
 ¡Extremada cara tiene! (vv. 836-839)

Hasta este momento el público presencia el cortejo entre don Gil y doña Inés. Sin embargo, esto sólo es verdad en la imaginación del público y de la misma doña Inés, pues en la realidad lo que ve el público es el cortejo entre dos mujeres. Y lo que ve doña Inés es a un apuesto caballero. Pero gracias a la convención teatral, el público ve cómo el supuesto don Gil enamora a doña Inés y cómo ésta termina perdidamente enamorada. De alguna manera existe una burla que sólo ve el público a través del disfraz que provoca la comicidad. El hecho de que el público sepa lo que sucede en escena, le da superioridad ante doña Inés, esta superioridad le permite reír libremente, siendo cómplice del engaño.

Más adelante, en la misma escena, bailan doña Clara y doña Inés con don Gil. Las palabras que le dice doña Inés a don Gil refuerzan el instante del enamoramiento provocado por el disfraz. En la lógica de la imaginación es un trío que danza y se corteja,¹⁷ pero en la realidad que conoce el espectador, son tres

¹⁶ En adelante sólo diré don Gil, doña Elvira o don Gil-fantasma, cuando me refiera a los disfraces de doña Juana.

¹⁷ No hay que olvidar que el baile es la ocasión oportuna para el enamoramiento, además que el hecho de que estén en la huerta evoca el *locus amoenus*.

mujeres, una de ellas, doña Juana, enamorando a otras dos. Ahora bien, doña Inés le confiesa a don Gil que la tiene muy enamorada:

DOÑA INÉS (*Aparte a DOÑA JUANA*)
 Don Gil de dos mil donaires,
 a cada vuelta y mudanza
 que habéis dado, dio mil vueltas
 en vuestro favor el alma.
 Ya sé que a ser dueño mío
 venís. Perdonad si, ingrata,
 antes de veros rehusé
 el bien que mi amor aguarda.
 ¡Muy enamorada estoy! (vv-. 902-910)

Además, en esta escena, a través de los apartes de doña Inés, el efecto de la comicidad está en cómo ve a su don Gil: "¡Qué buena cara!/ ¡Qué airoso y gallardo talle!" (vv. 792-793); "¡Extremada cara tiene!(v. 839); "Que es un brinquillo el don Gil (v. 863)". El público recibe la comicidad a través del engaño que ha provocado el disfraz. Lo irreal es real en el corral de comedias. Dos mujeres enamoradas de doña Juana, doña Inés y doña Clara¹⁸. Tres mujeres que se cortejan y que se burlan de un confundido don Juan, que las mira celoso, más bien, los mira celoso. En este momento, el público es superior a los personajes que son burlados por doña Juana, pues sabe quién es ésta, sin embargo, esta superioridad irá disminuyendo.

2) Escena VI, Acto II.

Al inicio del Acto II, doña Juana se disfraza de doña Elvira. El efecto de este disfraz se encuentra en las reacciones de doña Inés ante doña Elvira:

¹⁸ DOÑA CLARA
 ¡Perdida de enamorada
 me tiene el don Gil de perlas! (vv. 911-912).

DOÑA INÉS

Juventud

tienes harta: extremos deja;
 que aunque no puedo negar
 que te amo, porque pareces
 a quien adoro, mereces
 por ti sola enamorar
 a un Adonis, a un Narciso,
 y al sol que tus ojos viere. (vv. 1262-1270)

El ser doña Elvira y parecer don Gil, en la belleza que ambos reflejan, provoca que doña Inés sea vista por el público como una boba. Doña Inés cae en la trampa de doña Juana. Más adelante doña Juana, en un aparte, dice:

DOÑA JUANA (*Aparte.*)

Ya esta boba está en la trampa.

Ya soy hombre, ya mujer,

ya don Gil, ya doña Elvira.

Mas si amo, ¿qué no seré? (vv. 1438-1441)

Esta escena, como el disfraz de doña Elvira, tiene la función de servir como puente para la solución del enredo en el Acto III. Doña Inés queda confundida por el parecido de doña Elvira con su don Gil. Este engaño a los ojos, del que es objeto doña Inés, es lo cómico que sólo ve el público, quedando el disfraz de doña Elvira mediando entre la realidad y la apariencia.

El desdoblamiento de doña Juana en doña Elvira provoca otro enredo, la semejanza física de ésta con don Gil. En este múltiple juego, los personajes tienen que creer en las historias que cuenta doña Juana, ya sea como don Gil o como doña Elvira. Doña Inés es el títere de la venganza de doña Juana, que por un lado la

enamora como don Gil y por otro se hace la amiga como doña Elvira. La facultad del disfraz permite que doña Juana juegue a ser otro y otra, con tal de cumplir su deseo.

En la lógica de la imaginación de doña Inés, doña Juana es doña Elvira, pero sólo lo es en el nombre, pues no tiene un disfraz extraordinario, está vestida de mujer, por lo que conocemos el físico real de doña Juana. Entonces la comparación con don Gil es inevitable. Sin embargo, doña Elvira convence a doña Inés con su trágica historia¹⁹, de ahí que doña Elvira exista en la apariencia.

En la escena VII del Acto III, doña Inés discute con don Gil, por engañarla con doña Elvira y con doña Clara. Está a punto de descubrir al embustero, sin embargo, el disfraz de doña Elvira salva a don Gil y el enredo comienza a deshacerse:

DOÑA INÉS

¿Quieres

trazar ya alguna maraña?

Aquí está: de miedo mueres.

(*A voces.*) Este es don Gil, el que engaña
de tres en tres las mujeres.

Don Miguel, véngame dél,

Tu esposa soy.

DOÑA JUANA

Oye, mira...

DOÑA INÉS

¡Muera este don Gil cruel, don Miguel!

DOÑA JUANA

¹⁹ Elvira nace en Burgos y fue seducida por su galán, don Miguel de Ribera, quien huyó a Valladolid, allí vivió con don Gil de Albornoz, a quien le hurtó el nombre y se fue a Madrid para casarse con doña Inés. Doña Elvira lo ha seguido hasta Madrid.

... que soy Elvira,
lleve el diablo a don Miguel.

DOÑA INÉS
¿Quién?

DOÑA JUANA
¡Doña Elvira! ¿En la voz
y cara no me conoces? (vv. 2545-2551)

Doña Inés no cree por completo en la nueva treta, por lo que le pide que se vista de mujer para convencerse, doña Juana acepta. Doña Inés, al verla vestida de mujer, dice en un aparte:

DOÑA INÉS (*Aparte.*)
¡Qué varonil
mujer! Por más que repara
mi amor, dice que es don Gil
en la voz, presencia y cara. (vv. 2612-2615)

La rapidez de esta escena llama la atención del público, pues parece que se va a descubrir el engaño de doña Juana y que entonces ésta no logrará su objetivo, sin embargo, doña Inés, al ver a doña Elvira, cree en ella. Doña Juana se vale de la obviedad de su disfraz para salir airosa del problema. La cara y la voz son parte del disfraz. Detengámonos en estos dos rasgos antes de llegar al final de este apartado.

A lo largo de la comedia, Caramanchel, doña Clara y doña Inés realizan comentarios sobre la cara y la voz de don Gil:

CARAMANCHEL
las barbas son en la cara
lo mismo que el sobrenombre. (vv. 521-522).

DOÑA CLARA
(Un ángel de cristal es

el rapaz; cual sombra sigo
su talle airoso y gentil.) (vv. 858-860).

DOÑA INÉS

¡Extremada cara tiene! (v. 839).

Una cara como de oro (v. 990).

¿No es encanto que hombre de barba
tan poca se atreva a ser para tanto? (vv. 2406-
2410).

En cuanto a la voz de don Gil:

CARAMANCHEL

copon (v. 520).

El que sirvo habla atiplado (v. 2780).

Que hablara a lo caponil (v. 2868)

Habla delicada (v. 2984)

Tomando en cuenta estas características físicas que asemejan a doña Elvira con don Gil, entonces se puede decir que doña Inés se enfrenta ante al caos del equívoco, al igual que el público. Doña Inés ve a don Gil en doña Elvira y no deja de sentir amor por él, esta situación ya no provoca en el público una risa festiva, sino un risa que consterna, pues doña Inés ve a alguien que no existe, es decir ve a un fantasma. En este momento, el público, que tenía una superioridad ante los personajes, durante todo el Acto I, ahora está igual que ellos, y aunque sabe que la disfrazada es doña Juana por la convención teatral, puede pensar que doña Inés está loca o que, efectivamente, don Gil es un fantasma o un espíritu, pues antes de esta escena VII del Acto III, el público ya sabía de un don Gil que andaba como espíritu o como un alma en pena, según un personaje del Acto II, don Martín.

3) En la escena XVII- XIX, Acto II y I del Acto III.

En la lógica de comedia, don Gil no es más que un disfraz que, en el mundo de la imaginación, Tirso lleva al extremo de hacerlo un don Gil omnipresente. En las

escenas que a continuación analizaré don Gil es visto como un fantasma, como el alma en pena de doña Juana o como un espíritu. En este sentido el efecto de la comicidad que causa don Gil está en el miedo de don Martín, por el don Gil-fantasma que no encuentran, pero que saben que existe.

Ruano de la Haza dice: "El efecto cómico, consiste en comunicar al público más información de la que posee el personaje [...] Por eso el público se siente superior a él y se puede reír de sus intentos de aplicar lógica y razón para extraer conclusiones que el espectador sabe son erróneas".²⁰ En efecto, el público sabe que doña Juana es la disfrazada de don Gil, pero don Martín, no. Por esto, el miedo del personaje resulta risible, pero es una risa²¹ ya no tan festiva, sino una risa que se acerca a la risa del teatro del absurdo. Veamos cómo es este miedo de don Martín por el don Gil-fantasma.

En la escena VI del Acto II, Quintana, criado de doña Juana, le dice a don Martín que su ama está en un convento y le da una carta. En la siguiente escena, don Martín está solo y en su soliloquio le informa al público que doña Juana está preñada y que él es el padre. En la escena X, don Martín recibe una carta de su padre, donde le envía mil escudos. Al final de la escena XI, la acotación dice: "*(Vase a echarse [DON MARTÍN] las cartas en al faltriquera y mételas por entre la sotanilla, y cáensele al suelo)*". Estas acciones que realiza don Martín funcionan como el preámbulo para el caos del equívoco, del cual hablaré en el siguiente

²⁰ J.M. RUANO DE LA HAZA, "La comedia y lo cómico", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Edition Reichberger-Kassell, 1994, p. 274.

²¹ "La risa está fundada en un no sé qué de torpe y de feo". Véase LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poética*, T. 3, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1973, p. 32.

apartado; por el momento, veamos cómo inicia el caos de don Martín, imaginando a un don Gil-fantasma.

En la escena XVII de don Martín y su criado Osorio salen del fondo del escenario y el primero dice: “¿Adónde se me pudieron caer?” (v. 1936). El público ya sabe que el sobre se le cayó y que lo tiene don Gil; hasta este momento el público ríe de la distracción y de la preocupación de don Martín, pues sin las cartas no hay dinero y sus pretensiones de casarse con doña Inés se ponen en riesgo.

En la siguiente escena, don Pedro, padre de doña Inés, reclama a don Martín: “finjáis ser don Gil de Albornoz, si don Miguel sois” (vv. 1970-1971). Y doña Inés le dice: “Cumplid le fe a doña Elvira” (v. 1984). Don Martín está confundido ante los reclamos, lo cual lo lleva a decir: “¡Válgate el demonio, amén/ por don Gil o por encanto! ¡Vive Dios, que algún traidor/ os ha venido a engañar!” (vv. 2004-2007). Tenemos las palabras “encanto” y “engañar”, que pueden ser sinónimos del disfraz de don Gil, ya que son producto de los enredos que ha causado el disfraz, sin embargo, es hasta este momento que aparece el don Gil-fantasma y el mismo don Martín, en la escena XIX, dice en soliloquio:

DON MARTÍN
 Don Gil de las calzas verdes
 ha quitarme el sentido.
 Ninguno me haga creer
 sino que se disfrazó,
 para obligarme a perder,
 algún demonio, y me hurtó
 las cartas que al mercader
 ha dado. (vv.2034-2041)

La reacción del público ante la imagen de don Martín puede ser de risa ante la burla de la que es objeto; de ser así, estaríamos hablando de que el público aún conserva su superioridad ante los personajes; otra reacción puede ser, de consternación, ante la posibilidad de que don Gil sea un “demonio” que le está impidiendo realizar su objetivo, casarse con doña Inés; en este caso la superioridad del público disminuiría.

La idea de don Gil-fantasma se refuerza en la escena I del Acto III. En el escenario están Don Martín y Quintana (la única variante respecto del inicio de los otros dos actos es don Martín). Ahora el don Gil-fantasma será el alma en pena de doña Juana disfrazada de don Gil, que atormenta a don Martín:

DON MARTÍN

No es posible, sino que es
el espíritu inocente
de doña Juana el que siente
que yo quisiera a doña Inés;
y que en castigo y venganza
del mal pago que le dí,
se finge don Gil, y aquí
hace guerra a mi esperanza (vv. 2098-215)

Más adelante, Quintana cuenta a don Martín lo que sucedió con doña Juana: “murió la mal lograda;/ porque se les aparece/ con vestido varonil,/ diciendo que es un don Gil” (vv. 2141-2143). Don Martín, como doña Inés, es títere de las historias²² de doña Juana. La idea de fantasma se refuerza con la palabra “aparecer”, que se agrega a “ilusión y engaño”. Doña Juana sí anda como un fantasma, vestida de don Gil y siguiendo a don Martín para hacerlo pagar su falta. En este sentido, se

²² Quintana ha contado a don Martín que doña Juana murió al dar a luz a una niña mal formada, y que anda como alma en pena disfrazada de don Gil.

puede hablar de la justicia poética de Tirso de Molina sobre este personaje. Así, este don Gil-fantasma se pasea por todo el escenario, no físicamente, sino como un fantasma para don Martín, y aunque éste no lo vea, cree que existe. El don Gil-fantasma existe en la lógica de la imaginación de don Martín, por eso el está presente y el espectador se enfrenta ante el inicio del caos del equívoco, provocado por Tirso de Molina.

4) XI-XVII, Acto III.

He hablado con recurrencia del caos del equívoco. Será en este apartado en donde se desarrollará esta idea. Para hacerlo tomaré a Caramanchel, criado de don Gil, ya que funciona como reflejo del público. Caramanchel sale en las siguientes escenas: II, III, XIX- XVII, XXIII Y XXIV, pero por ser las escenas XI- XVII las que mejor ejemplifican el caos del equívoco, son en las que centraré mi atención.

Las escenas XI-XVII tienen lugar en la calle. Caramanchel siempre habla en aparte, de lo que se deduce que en escena está escondido o bien que se encuentra alejado de donde hablan los demás personajes. En la escena XI, la acotación dice: “(*Sale CARAMENCHEL*)”. Él, en su soliloquio, informa al público: “A esperar vengo a Don Gil/ si calles ronda y pasea;/ que por Dios aunque lo vea/ no dos veces, sino mil,/ no lo tengo de creer” (vv. 2747-2451). Estas palabras funcionan como un preludeo, en donde están los temas que se van a tratar; ya le adelantó al público que si ve a su amo, no creerá que es, aunque lo vea mil veces. Y justamente lo que sucederá en estas escenas es el desfile de cuatro Giles. La comicidad de estas escenas radicaría en que todos se hacen llamar don Gil pero ninguno es, sin embargo, centrémonos en las reacciones de Caramanchel ante este desfile de Giles.

En la escena XII “(A la ventana, DOÑA INÉS y DOÑA JUANA, de mujer)”. Entra don Juan “(rebozado)”. Doña Inés pregunta: “¡Sois don Gil!” (v. 2771). A lo que don Juan responde: “Don Gil soy” (v.2772). Caramanchel duda de la voz que escucha: habla “muy grueso”/ Al que sirvo habla atiplado” (vv. 2779-2780). Como se puede ver, es a partir de la voz que Caramanchel se enfrenta a este primer don Gil. Si imaginamos la escena, serían, por un lado, muy cómicas las reacciones de Caramanchel, pero por otro, si está escuchando una voz gruesa, ésta sería una voz fantasmagórica, de lo que se deduce que sus gestos generarían temor.

En la escena XIII, entra don Martín vestido de verde; es el segundo don Gil. El juego de los apartes en esta escena funciona para anunciar la llegada de los personajes. Don Martín en un aparte habla con Osorio, su criado, cuando escuchan voces (don Juan platicando con doña Inés). Cuando don Juan, al ver a don Martín de verde, cree que es el don Gil que le quiere quitar el amor de doña Inés, se acerca y le dice sin contemplaciones: “Don Gil, el blanco o el verde/, ya se ha llegado la hora” (vv. 2853-2854). Caramanchel, al escuchar la voz de don Martín, se da cuenta de que tampoco es su amo, a lo que dice: “(O son dos, o yo estoy loco)” (v. 2870).

Hasta este momento Caramanchel duda, sin embargo, más adelante, el miedo lo invade cuando escucha a don Martín decir que don Juan es un alma en pena. Don Martín ha confundido a don Juan con el alma en pena de doña Juana. Caramanchel ocupa en el escenario el lugar del público. Las reacciones de ambos podrían ser equivalentes. El miedo del criado de don Gil va en aumento cuando dice: “(¿Almas de noche y en pena?/ ¡Ay Dios, todo me desgrumo!)” (vv. 2902-2903).

En la escena XV, Caramanchel está seguro de que su amo es un alma en pena. Está en estas disertaciones cuando entra doña Clara disfrazada de don Gil (escena XVI). Doña Clara es el tercer don Gil; a éste, Caramanchel sí lo reconoce como su amo: “Éste es mi don Gil querido,/ que en el habla delicada/ le reconozco” (vv. 2981-2983). Caramanchel siente alivio al escuchar a su amo, ya que por un momento deja a un lado sus ideas de que es una alma en pena. Sin embargo, el alivio de Caramanchel es otro engaño, pues escucha que don Juan y doña Clara dicen ser don Gil. Pero lo peor para él está por venir.

En la escena XVII, entra don Gil (doña Juana) y se reafirma como “Yo soy/ don Gil el verde o el pardo” (vv. 3035-3036). Caramanchel llega al punto del caos del equívoco, pues ahora son cuatro Giles, dos de voz gruesa y dos de habla delgada. Todos dicen ser don Gil, y aunque estén vestidos de verde y juren a Dios ser el verdadero don Gil, no hay más don Gil que doña Juana.

Tirso de Molina ha llevado al extremo la utilización del disfraz, al multiplicarlo en cuatro. Si el disfraz es el juego de la apariencia, es en este momento se pierde el principio de realidad para quienes presencian el hecho: Caramanchel y el público. El primero dice (puede imaginarse que su tono es desesperado): “¡Mueran los Giles!” (v. 3042). Al final de la escena Caramanchel, consternado por no tener certezas de nada, concluye:

CARAMANCHEL
 Lleno de don Giles voy.
 Cuatro han rondado esta reja;
 pero el alma enamorada
 que por suyo me alquiló,
 del purgatorio sacó
 en su ayuda esta gilada.

Ya la mañana serena
amanece. Sin sentido
voy. ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Que he sido
lacayo de un alma en pena! (vv. 3053-3062)

La idea de don Gil-fantasma está presente hasta el final de la obra, de hecho es el motor que al inicio de la obra provocaría una risa festiva, pues el público tiene superioridad ante los personajes; luego, la risa deviene sin sentido ante lo que sucede en escena, lo que anticipa al teatro del absurdo. Con esta comedia Tirso de Molina ha llevado al extremo la utilización del disfraz varonil, explotándolo como vehículo de una comicidad que permite expresar el erotismo, las falsas identidades y las supersticiones y fantasmagorías de la España barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBRUN, CHARLES V., *La comedia española 1600-1680*, 2ª. Ed., Taurus, Madrid, 1981.
- BERGSON, HENRI, *La risa*, trad. de Amalia Aydée Raggio, RBA, Madrid, 1985 (Los grandes pensadores).
- BRAVO- VILLASANTE, CARMEN, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosh, Barcelona, 1978.
- ECONOMY, ANTHEA VICKIE, *Temas y motivos del disfraz varonil en el teatro español y novohispano del siglo XVII*, University of Georgia, Georgia, 1997.
- EVANS, PETER, "Juana-Elvira-Gil: el tema de la identidad en *Don Gil de las calzas verdes*", en *Tirsiana*, ed. de Berta Pallares y John Kuhlmann Madsen, Castalia, Madrid, 1990, pp. 81-98.
- HESSE, EVERETT W., *La comedia y sus intérpretes*, Castalia, Madrid, 1972.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso, *Philosophia antigua poética*, T. 3, ed. De Alfredo Carballo Picazo, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1973.
- MCKENDRICK, MELVEENA, *El teatro en España (1490-1700)*, trad. de José Antonio Desmonts, Oro viejo, Barcelona, 1994 (Crítica literaria).
- OLIVA, CÉSAR, "*Don Gil de las calas verdes*", *Primer Acto*, 250 (1993), pp. 75-79.

- PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, "La comedia y lo cómico", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Edition Reichenberger-Kassel, 1994, pp. 269-285.
- SURTZ, RONALD E., *et. al.*, *Historia del teatro en España*, Tomo 1, Taurus, Madrid, 1983.
- TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed., introd., y notas de Alonso Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia).
- VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana de José Prados, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971 (Clásicos Hispánicos).
- WARDROPPER, BRUCE, *La comedia española del Siglo de Oro*, Ariel, Barcelona, 1978 (Letras e ideas).

LA DIMENSIÓN ERÓTICO-RELIGIOSA
EN DOS POEMAS DE ZOZOBRA

*Me revelas la síntesis de mi propio zodiaco:
el León y la Virgen.*

Ramón López Velarde

El objetivo de las siguientes líneas es analizar dos poemas paradigmáticos de Zozobra,¹ "Dejad que la alabe..." y "La mancha púrpura", para ver, a la luz del modelo isotópico de Greimas,² si existe alguna relación entre religiosidad y erotismo en el nivel puramente textual.

Para los críticos estos temas son una constante en la poesía de López Velarde. La oscilación que se da entre ellos ha provocado que, para unos, sean dos temas conciliables, mientras que, para otros, no, y para algunos más ni siquiera existen como tales. Entrar en esta discusión es una de las finalidades del presente trabajo, además de ofrecer un análisis de los poemas lejos de la biografía del autor.

El trabajo consta de una exposición cronológica de lo dicho por la crítica; definición de los conceptos religiosidad y erotismo; descripción del modelo isotópico de Greimas y, finalmente, el análisis de los poemas.

Xavier Villaurrutia señala los tres temas centrales en la poesía velardiana: la muerte, la religiosidad y el erotismo; con respecto a los dos últimos dice: "Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando ha tocado el último extremo

¹ Utilizaré la edición de RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Obras* [1979], 2ª. ed., introd. de José Luis Martínez, FCE, México, 2004.

² FRANCOIS RASTIER, "Sistema de las isotopías", en A. J. GREIMAS *et. al.*, *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 107-140.

del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad”. Con respecto al erotismo, Villaurrutia destaca la relación temática de la poesía de Baudelaire con la de López Velarde: “la religiosidad en López Velarde se resuelve en erotismo, [mientras que] el erotismo en Baudelaire se convierte, en último extremo, en plegaria”.³ En cuanto a la religiosidad, señala la presencia de la Biblia como el medio utilizado por Velarde para expresar sus más íntimos pensamientos bañados de erotismo.

Luis Noyola Vázquez⁴ realiza un estudio por demás interesante, donde señala la conciliación de la religiosidad y el erotismo en la poesía velardiana, además dice que podrían ser consecuencia uno de otro. La poesía de López Velarde, dice Noyola Vázquez, llega a su plenitud cuando está presente lo religioso en los poemas de *Zozobra*, donde mejor se encuentra la simbiosis de estos dos temas.

Arturo Rivas, en su libro *La redondez de la creación*, dedica dos capítulos para hablar sobre los temas en cuestión; en uno de ellos discurre sobre el amor erótico en los tres poemarios eróticos (*La sangre devota*, *Zozobra* y *El son del corazón*) de López Velarde; al respecto señala: "el amor va más allá de la idealización platónica, hasta la divinización de los amantes, hasta su transmutación en Cristo y María, como en un sacrílego complejo que llega a la canonización de la amada". En el otro, dedicado a la religión, destaca alusiones bíblicas, evangélicas y litúrgicas: “cada palabra evocadora de lo religioso está incrustada en un complejo de

³ XAVIER VILLAURRUTIA, “La poesía de Ramón López Velarde”, en RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *El león y la virgen*, Imprenta Universitaria, México, 1942, p. XX.

⁴ LUIS LOYOLA VÁZQUEZ, “La religión y la erótica de López Velarde”, en *Fuentes de Fuensanta. Tensión y oscilación de López Velarde* [1947], 3ª. ed., FCE, México, 1988 (Vida y pensamiento de México), pp. 58-62.

sensaciones, o de imágenes, o de estados anímicos, o de pensamientos, de tal modo que la religiosidad queda penetrada de varias vivencias del poeta”. Finalmente, señala que existe una confusión entre religiosidad y erotismo, pues ni los poemas son tan religiosos ni eróticos, y concluye con la siguiente frase: “el poeta no es un apasionado, ni en religión ni en amor”.⁵

Allen W. Phillips, en su libro *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, trata los temas del amor y la religiosidad; al primero lo ve como un amor erótico que para ser expresado llega “generalmente a una fusión con la nota religiosa”. Esta fusión, dice, se encuentra en la descripción de las damas donde "los atributos físicos de la mujer están evocados con símbolos religiosos que insisten en su pureza y castidad". Destaca la dualidad dramática existente entre la carne y el espíritu, de lo que concluye:

Esta dicotomía no es nada nueva: es sencillamente una lucha muy humana entre dos móviles contradictorios. Lo que impresiona [...] es su única y original manera de objetivar las condiciones opuestas de su vehemente temperamento: ávido del bien, pero seducido por el mal.⁶

María Ibargüengoitia trata los temas del amor y la espiritualidad; para hablar de ellos realiza una comparación entre la poesía de Baudelaire y la de López Velarde, destacando que el amor en ambos es “la lucha del amor espiritual y el amor

⁵ ARTURO RIVAS SÁINZ, *La redondez de la creación. Ensayo sobre Ramón López Velarde*, Jus, México, 1951, pp. 128-163.

⁶ ALLEN W. PHILLIPS, *Ramón López Velarde el poeta y el prosista*, INBA, México, 1962, pp. 133-148.

sensual”.⁷ Finalmente, dice que estos temas sí pueden coexistir en el mundo poético de Velarde. Al contrario de lo que sostiene Alberto Valenzuela Rodante, quien observa: “no es cierto que López Velarde deje coexistir inclinaciones menos nobles [el amor erótico] como un monstruoso recurso estético”.⁸ Para él lo religioso está separado de lo erótico. Sin embargo, para Daniel Kuri Breña,⁹ el amor erótico es una expresión sensual que está lejos de ser un amor espiritual.

Aralia López únicamente se enfoca a hablar sobre el erotismo; al respecto dice:

El mundo poético de López Velarde [...] brota del erotismo; pero un erotismo en penuria, insatisfecho y castigado por el antagonismo íntimo que le niega el goce, y le abre las puertas a la autoliquidación. [...] Porque el erotismo se desplaza hacia la muerte y el deleite, asociado a la obtención de placer.¹⁰

Es desde esta búsqueda de placer que “se desgarran [López Velarde] entre el León y la Virgen”.¹¹

Bernardo Suárez destaca el conflicto de la poesía velardiana: la “oscilación e indecisión entre los polos opuestos del bien y del mal”. La religiosidad y el erotismo conviven llegando a ser una “combinación peculiar de misticismo y paganismo”.¹²

⁷ MARÍA IBARGÜENGOITIA, "La poesía de López Velarde", en *Calendario de Ramón López Velarde*, SEP, México (Julio 1971), p. 401.

⁸ ALBERTO VALENZUELA RODANTE, "Ramón López Velarde", en *Calendario de Ramón López Velarde*, SEP, México (Octubre 1971), p. 625.

⁹ DANIEL KURI BREÑA, "Notas en torno a la poesía de López Velarde", en *Calendario de Ramón López Velarde*, SEP, México (Octubre 1971), pp. 615-621.

¹⁰ ARALIA LÓPEZ, "Ramón López Velarde: su mundo poético", en *Acotaciones sobre varios autores mexicanos*, INJUVE, México, 1972, p. 58.

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹² BERNARDO SUÁREZ, "Facetas en la estética de Ramón López Velarde", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 309 (1976), pp. 418-419.

José Luis Martínez toca los temas principales de la poesía velardiana: la muerte, la mujer, el erotismo y la religión. El erotismo, dice: “aparece reflejado en la poesía, especialmente en *Zozobra*, a través de la muerte, las alusiones amorosas tienen una correspondencia fúnebre y el amor mismo se percibe como el límite de la vida y la muerte”.¹³

Octavio Paz observa que “lo existente en la poesía de López Velarde no es amor erótico ni religioso sino una confusión de sentimientos”, por lo tanto estos dos temas “nos son irreconciliables”¹⁴ en la poesía del zacatecano. También ve que el tratamiento del amor coincide con el del amor cortés, y al respecto agrega: “es evidente que la obra de nuestro poeta se inserta con naturalidad en la tradición central [el amor cortés] de la poesía de Occidente. López Velarde es algo más que un temperamento poético: es una tradición”.¹⁵

Octaviano Valdés destaca los tópicos pertenecientes a la religión católica, principalmente “en la Biblia, en el dogma y en la liturgia”,¹⁶ y afirma que existe en la poesía velardiana un catolicismo poético.

Sergio Montalvo trata los temas de la religión y el erotismo por separado, además les da connotaciones del bien y del mal, respectivamente. La religión

¹³ JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, “Examen de Ramón López Velarde”, en RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Obras* [1979], 2ª. ed., FCE, México, 2004, pp. 29-59.

¹⁴ OCTAVIO PAZ, *El camino de la pasión* [1987], en *Obras completas* 2ª. ed., FCE, México, 1989, p. 100.

¹⁵ *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁶ OCTAVIANO VALDÉS, “El catolicismo poético de Ramón López Velarde”, *Revista de la Universidad Autónoma de México*, vol. 43, núm. 451 (1988), pp. 8-10.

representa la salvación del erotismo que hace pecar a Velarde, de ahí que su estudio se base en demostrar la lucha entre pureza y pecado.¹⁷

José Francisco Mendoza ofrece en su artículo un listado de palabras que conforman el vocabulario religioso, este vocabulario, dice, cae en el abuso, pues “los versos, para desilusión de los admiradores ciegos del poeta, no tienen en todos los casos la misma calidad: junto a los memorables existe uno que otro ripioso o cursi”.¹⁸

Manuel Andrade, en su libro *Las tres poéticas de La sangre devota*, señala la evolución de la poesía de López Velarde, la cual llega a su máxima expresión en *Zozobra*: “es sin duda su mejor libro, en el que existe un alto grado de tensión entre las virtudes católicas y la sensualidad pagana”.¹⁹ En cuanto a la religión, comenta:

Lo que se conserva [en la poesía de Velarde], es la estructura del pensamiento religioso, más que de la propia religión, la forma en que el poeta, pese a las quiebras de todo tipo a las que se ve sometido, organiza el mundo, a partir de una insoslayable creencia y vivencia de lo sagrado que, es un elemento intrínseco en toda su obra.²⁰

La crítica ha creado una discusión que parece no tener fin. Por un lado están los que, como Villaurrutia, concilian los temas; otros, como Arturo Rivas, niegan la existencia de estos temas como tales en la poesía velardiana; algunos, como Phillips

¹⁷ SERGIO MONTALVO, “Un existir apasionado”, en *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, UNAM, México, 1988, pp. 149-155.

¹⁸ JOSÉ FRANCISCO MENDOZA, “Acercamiento al vocabulario religioso de la poesía de Ramón López Velarde”, en *Scripta philologica*. T. 3, coord. Elizabeth Luna Traill, UNAM, México, 1992, p. 325.

¹⁹ MANUEL ANDRADE, *Las tres poéticas de La sangre devota. Elementos para el estudio de la evolución de López Velarde*, UAM-I, México, 2004 (Biblioteca de Signos), p. 16.

²⁰ *Ibid.*, pp. 128-129.

y Andrade, que no toman partido, coinciden en que la religiosidad y el erotismo forman parte intrínseca dentro del mundo poético. Además, todos parten de la biografía del autor para hablar de estos temas antitéticos.

Como se puede ver, se ha creado una ardua discusión, la cual quizá se deba a la ambigüedad de los términos, religiosidad y erotismo, pues no se sabe desde qué punto de vista los están abordando. Pero vayamos por partes; estoy de acuerdo con la crítica que ve los temas como un rasgo estilístico en la poesía velardiana, pues es muy posible que ni la religiosidad ni el erotismo aparezcan como tales en los poemas de Velarde, y quizá lo que realmente esté funcionando dentro del texto sea una cualidad intrínseca y nada más. Pero de esto se hablará cuando la luz del análisis isotópico revele o no a los temas en cuestión.

Por el momento la definición de los temas llama mi atención. Es pertinente definirlos porque son ambiguos en sí. La naturaleza de los temas radica en que son exclusivos del hombre y que incitan a éste a la acción. Es decir, que el hombre crea y siente religiosidad y erotismo, y trata de llevarlos al plano de la realización. Se puede decir que los dos temas comparten otro rasgo: ambos tienden a la acción exterior que, cabe aclarar, no siempre es realizable, quedándose en el interior del hombre.

Para definir religiosidad hay que recurrir al término “religión”; dentro de éste la religiosidad “es una forma de vida, que puede ser o no expresada en sistemas de creencia o de práctica. Estos usos padecen de una tendencia a ser valorativos, de

presuponer un compromiso de algún tipo, o son tan generales como para proporcionar una orientación poco específica”.²¹

En sí la religiosidad no apunta a ninguna religión (cristiana, católica, hindú, budista, etc.), por lo que resulta ser una generalización excesiva. Pero la religiosidad sí conlleva algún compromiso, según la creencia que se profese. La religiosidad, al ser una forma de vida, no exige ser llevada a la práctica, a la acción, pues se puede vivir la religiosidad sólo a nivel de la creencia.

Definir erotismo no es menos complicado, ya que se encuentra tan próxima a la actividad sexual, que constantemente se entabla la asociación. George Bataille ofrece en su libro *El erotismo* una definición de erotismo para separarlo de la simple actividad sexual:

Si se tratase de dar una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas particulares es el erotismo. La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos.²²

Bataille parte de esta definición para realizar su estudio. En él resalta la idea de que dentro del erotismo existe el deseo, el cual no necesariamente tiene que ser

²¹ No hay una definición suficiente de religión, pues también se entiende como “el conjunto de todas las religiones; la esencia o modelo común de todos los fenómenos religiosos supuestamente genuinos; el ideal trascendente o de este mundo del que toda religión real es una manifestación imperfecta”. *Diccionario Espasa. Religiones y creencias*, pról. Enrique Miret Magalalena, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 657-658.

²² GEORGES BATAILLE, *El erotismo* [1957], trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, México, 1997, p. 15.

realizado, sino, que puede quedarse en lo irrealizable. De ahí se puede decir que si hay deseo hay erotismo. Así, el erotismo también tiende a la acción, a llevar a cabo el deseo.²³

Ahora bien, estas definiciones estarán funcionando a lo largo del análisis isotópico de los poemas, pero ¿en qué consiste este análisis?

Rastier, en el “Sistema de las isotopías”, pone en práctica el modelo isotópico de Greimas, y lo aplica al poema *Salut* de Mallarmé; este modelo propone el estudio de la producción de sentido dentro del discurso, así como la posibilidad de encontrar una o más lecturas del texto. Estas lecturas surgen del análisis isotópico.

El concepto de isotopía de Greimas lo define como:

La isotopía es la iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad. Según esta acepción, resulta claro que el sintagma al reunir, al menos, dos figuras sémicas puede ser considerado como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía.²⁴

Además de la iteración, como definición de isotopía, veamos lo que la palabra define si se le disecciona, tenemos; Iso= igual, lo mismo; topía= tema. Por lo que isotopía es hablar del mismo tema.

²³ El deseo es inconsciente, tiende al exceso, no se puede reducir a la demanda ni tampoco a la necesidad... El deseo es un producto humano, es la consecuencia de la entrada en el mundo de la cultura, la entrada en el mundo del lenguaje... La educación humana va dejando sus mellas, llega un momento en el que la madre retira el pezón, llega un momento en el que el niño tiene que contener sus necesidades, un conjunto de normas y represiones son los que van provocando que el niño vaya perdiendo objetos de satisfacción. Es esa falta lo que origina el deseo, un deseo que queda haciendo efecto desde el inconsciente, desde las pérdidas que se han ido reprimiendo. Es más, el sujeto con la fantasía va a ir creando un escenario donde poder engañarse de esa pérdida. Véase, <http://www.psicoespacio.com/deseo.htm>.

²⁴ A. J. GREIMAS y J. COURTES, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Gredos, Madrid, 1982, pp. 229-232.

Para lograr encontrar la isotopía en el texto, el análisis isotópico se basa en buscar en él los semas²⁵ nucleares, que se eligen con la ayuda de un diccionario, luego los sememas²⁶ y finalmente los clasemas²⁷ entre mayor número de sememas se encuentre mejor será la elección de los clasemas. Así se producirá la realización del discurso de una o más isotopías, obteniéndose la o las lecturas del texto. Por ejemplo, veamos cuál sería la isotopía de la siguiente oración: “La madre reza por su hijo”.

| Semas nucleares | Madre | reza | hijo |
|-----------------|-------------|--------------|-------------|
| Sememas | sujeto | verbo | sujeto |
| | humano | acción | humano |
| | femenino | | masculino |
| | adulto | | niño |
| | procreación | | |
| Clasemas | amor filial | religiosidad | amor filial |

El mayor número de sememas los tienen madre e hijo, además de que los clasemas revelan la iteración en el tema, por lo que la isotopía es amor filial.

²⁵ Es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de significación. HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª. Ed. Porrúa, México, 1988, p. 435.

²⁶ El semema corresponde a lo que en el lenguaje ordinario se comprende por acepción, sentido particular de una palabra, por lo que es la unidad mínima de sentido. *Ibid.*, pp. 355-359.

²⁷ Son todas aquellas categorías que se agregan para la valoración contextual de discurso. Para completar la definición veamos la que proporciona Beristáin: “Son el conjunto de sememas que poseen en común con los otros elementos del enunciado semántico, los cuales, al aparecer recurrentemente en el discurso como haces de categorías sémicas, garantizan la coherencia”. *Ibid.*, p. 436.

Llevando este análisis a los poemas de López Velarde se encontrará la o las isotopías de éstos.

El argumento de “Dejad que la alabe...”²⁸ es el siguiente: el yo lírico alaba a una imagen femenina, a la cual presiente e imagina; él supone que ella adivinará lo que él quiere e incluso ella se esforzará en ser uno con él. La alabanza culmina cuando él se imagina morir, entonces ella le guardaría luto, le rezaría y le lloraría. Ahora bien, apliquemos lo dicho por la crítica y tomemos como posibles temas el erotismo y la religiosidad para los poemas en cuestión. Al someter a éste al análisis isotópico veremos cuáles son las isotopías que ofrecerán una lectura pertinente del texto.

La selección de los semas nucleares de este poema será tomando las palabras que por su significado pertenezcan a los temas erotismo y religiosidad.

“Alabe” (v. 3): “Es un himno, un canto para atraer la atención de Dios, estos himnos en su mayoría son salmos”.²⁹

“Manzano” (v. 8): “El rico simbolismo se concentra en el fruto, la manzana, la cual se utiliza simbólicamente en varios sentidos aparentemente distintos, pero más o menos allegados. [...] Se trata de un medio de conocimiento, pero que es fruto tanto del árbol de la ciencia del bien y de mal; conocimiento unitivo que contiene la inmortalidad, o conocimiento distintivo que provoca la caída”.³⁰

“Gemebunda” (v. 10): Suspirar. Producir sonidos que expresan dolor.

²⁸ Los dos poemas se encuentran en el Apéndice, ubicado al final de esta tercera monografía.

²⁹ JEAN-JACQUES VON ALLMEN, *Vocabulario bíblico*, trad. de José María González Ruiz, Marova, Madrid, 1968, p. 138.

³⁰ LEÓN DENEZ, *Diccionario de símbolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 102.

“Cruz” (v. 13): En la antigüedad se usaba para ejecutar a un condenado. “El interés de los escritores de N.T. por la cruz es exclusivamente cristológico. Si se hablaba de la cruz, es siempre de la cruz de Jesús”.³¹

“Persignar” (v. 14): Hacer la señal de la cruz.

“Cielo” (v. 27): Morada de Dios.

“Paloma” (v. 34): “Su aspecto ingenuo, la limpieza de su mirada y su blancura han hecho de ella el símbolo del espíritu santo”.³²

Éstos son los semas nucleares, de los cuales, a continuación, se formarán los sememas para, finalmente, encontrar los clasemas que designen la isotopía.

| Semas nucleares | Alabe | Manzano | Cruz | Cielo | Paloma | Gemebund a |
|-----------------|---|--|------------------------------------|----------------------------------|--|-----------------------------|
| Sememas | acción fe admiración canto elogio | abajo pecado caída conocimiento o fruto | abajo fe salvación muerte | arriba infinidad salvación | arriba animal fe salvación pureza ternura espíritu santo paz | dolor suspirar agonía |

³¹ JEAN-JACQUES VON ALLMEN, *Ibid.*, p. 68.

³² *Ibid.*, p. 249.

| | | | | | | |
|----------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------|
| | | | | | vida | |
| Clasemas | religiosidad | religiosidad | religiosidad | religiosidad | religiosidad | muerte |

El argumento del segundo poema, “La mancha púrpura”, es el siguiente: el yo lírico vio a la amada y entonces se aísla para no verla físicamente, sin embargo, en su aislamiento imagina lo que será volver a verla “un día por semana”. Los semas nucleares que se desprenden son:

“Penitencia” (v. 1): “El arrepentimiento lleva, consigo, por un lado el reconocimiento y el cese del pecado, por otro lado la resolución y la iniciación. Es un intermedio entre el pecado y la redención”.³³

“Púrpura” (v. 4): Rojo oscuro, violáceo. Rojo simboliza la sangre, la cual a su vez “representa la vida, peor si es derramada mancha, en el caso del flujo menstrual, en este sentido su relación es con el pecado”.³⁴

“Profecía” (v. 9): “Predicación de acontecimientos futuros a través de la inspiración divina a la proclamación de un mensaje divino para las nuevas circunstancias”.³⁵

“Amor” (vv. 13 y 21): “En la tradición cristiana Dios mismo es definido como amor”.³⁶

³³ *Ibid.*, p. 37.

³⁴ *Ibid.*, p. 311.

³⁵ *Diccionario Espasa. Religiones y creencias*, p. 630.

³⁶ “El es un fenómeno multidimensional, pero se puede categorizar en tres grandes apartados. El amor erótico, este tipo de amor desea su objeto principalmente para su propia gratificación y placer. El amor fraterno, el que se crece por afecto a otro ser humano. El amor divino, se caracteriza por una autodonación, que otorga lo divino al que lo recibe, gratuitamente. Dios elija a sí mismo en amor al pueblo de Israel”. *Diccionario Espasa. Religiones y creencias*, pp. 32-33.

“Adorarte” (v. 16): “Acto de homenaje o veneración a Dios; la palabra procede del latín y significa orar con la boca”.³⁷

“Mancha” (v. 20): Pecado, rebelión contra Dios y alejamiento de él.

| Semas nucleares | Penitencia | Púrpura | Profecía | Amor | Adorarte | Mancha |
|-----------------|--|---|------------------------------------|--|------------------------------|---|
| sememas | pecado redención castigo arrepentimiento muerte dolor | color rojo sangre pecado muerte | anuncio divinidad revelación | erótico divinidad filial afecto cariño pasión sexualidad deseo éxtasis | acción veneración amor | pecado rebelión impureza dolor |
| Clasemas | religiosidad | erotismo | religiosidad | erotismo | religiosidad | religiosidad |

La glosa de estos análisis es la siguiente. En “Dejad que la alabe...”, los semas nucleares, con excepción de “gemebunda”, pertenecen al vocabulario

³⁷ EDGAR ROYSTON PIKE, *Diccionario de religiones* [1951], 2ª. ed., trad. Elsa Cecilia Frost, FCE, México, 2001, p. 605.

religioso; los clasemas revelan, a través de los sememas, que la iteración es religiosidad en “manzano”, “cielo”, “paloma”, “alabe” y “cruz”; finalmente “gemebunda” tiene como clasema placer/muerte.

En el análisis isotópico hay religiosidad pero no erotismo, pues los semas nucleares tienen que ver con una forma de vida y un compromiso. Lo que está funcionando es una religiosidad a nivel de la creencia. Así, por ejemplo: “Alabe”, por un lado, lleva a una acción de cantar himnos o bien de elogiar o admirar una imagen, acción que tiene que ver con una forma de vida religiosa. Por el otro lado, “cruz”, dentro del catolicismo, es un símbolo ambivalente, ya que mientras representa la muerte para los condenados de la Antigüedad, también, dentro del vocabulario religioso, designa la cruz de Cristo, es decir la vida y salvación. Y esto sólo funciona si se hace un pacto de fe y simplemente se cree. Dentro de la Biblia existen numerosas acepciones que incitan al creyente a cargar su cruz, en el plano metafórico claro está, pero que también conlleva un compromiso y una forma de vida con la religión que se profesa.

La crítica ha utilizado la religiosidad para hablar de un sentimiento religioso en la poesía de Velarde, y ha señalado que en *Zozobra* hay mayor expresión religiosa y erótica. En este poema, sometido al análisis isotópico, se ha revelado que sí hay religiosidad, según la definición que he señalado. Mas no es así con el erotismo, el cual sólo aparece como resultado de “gemebunda”; como no hay iteración entre los clasemas, el erotismo no es una isotopía consistente en el poema.

En “La mancha púrpura” la iteración en los clasemas es religiosidad a partir de los semas nucleares: “penitencia”, “profecía”, “adorarte” y “mancha” (este último

se relaciona con pecado), los cuales pertenecen al vocabulario religioso. El análisis también revela como otra isotopía al erotismo, encontrada en “púrpura” y “amor”. Sin embargo, por la iteración clasémica, religiosidad sería la lectura pertinente al poema.

La religiosidad se encuentra porque estos semas sugieren una forma de vida y un compromiso, por ejemplo, “penitencia”; sirve para limpiar el pecado que se ha cometido, por lo que se puede decir que se halla entre el pecado y la redención, esto sucede en la mayoría de las religiones (catolicismo, cristianismo, hinduismo, etc.). También “mancha” está en el ámbito del pecado, de lo sucio y de la impureza.

Sin embargo, detengámonos en la isotopía erotismo, donde “adorarte” resulta ser un sema interesante, por ser un verbo subjuntivo³⁸ que realiza una acción que está en lo irreal pero que da la apariencia de existir; así, al estar en este plano se le puede emparentar con el deseo, en el caso del poema sería un deseo de “adorarte furtivamente” (v. 16). Por ello, este deseo estaría señalando al erotismo. Si esto es verdad, entonces el erotismo estaría en los verbos subjuntivos. Por ejemplo, en el poema se encuentran los siguientes verbos subjuntivos: “Mirarte” (v. 2 y 9), “miren” (v. 3), “huirte” (v. 15), “adorarte” (v. 16), “cortejarte” (v. 16) y “bajarse” (v. 17). Todos contienen el deseo de mirar a la amada. Quizá un estudio donde se analicen los verbos sería prometedor para futuras investigaciones. Por el momento baste decir

³⁸ El modo subjuntivo es el modo de lo virtual, ofrece la significación del verbo sin actualizar y a él pertenecen las formas verbales con las que el hablante considera la acción o proceso como algo irreal, como un hecho que existe en su pensamiento pero al que no puede atribuir, fuera de éste, existencia real con seguridad.

que “adorarte” contiene el mayor número de sememas que formaron el clasema erotismo, y que nos muestran la existencia de éste en el poema.

“Púrpura”, al hacer referencia a la sangre, tiene estrecha relación con el erotismo, por la idea que surge del desfloramiento de una virgen o el proceso menstrual; pero también la sangre refiere a la muerte y a la vida, y en este sentido su relación con la religiosidad es según las creencias de cierto credo religioso. Sin embargo, la sangre, en las sociedades antiguas, después del sacrificio era vertida para la purificación. Así, la acepción de muerte que se infiere a partir de lo dicho es la misma que ofrece Bataille sobre el erotismo: “la aprobación de la vida hasta en la muerte”³⁹.

Sin embargo, la iteración de los clasemas no habilita al erotismo como una lectura del poema, por lo que es mejor quedarse con la isotopía más segura que es religiosidad.

Por lo que hemos visto en el análisis isotópico, hay religiosidad en los dos poemas y sólo en “La mancha púrpura” aparece un dejo de erotismo. Rastier propone que el modelo isotópico ofrece una lectura del texto, por lo que se elige el clasema que mayor iteratividad tiene; en este caso, la lectura para los dos poemas es la religiosidad.

El análisis no deja ver una relación tan estrecha entre religiosidad y erotismo; puede ser que esta relación sólo exista en el plano de la acción, lo cual vemos reflejado en los verbos “alabe” y “adorarte”; el primero llega a la acción, a la

³⁹ GEORGE BATAILLE, *op. cit.*, p. 16.

realización del deseo, pues lo que hace el yo lírico es sólo proponerse alabar “previamente” (v. 4) y lo consigue.

Como se ha podido observar, en los poemas está funcionando el vocabulario religioso que tiene que ver con una religiosidad sólo en cuanto existe como compromiso y es una forma de vida, según la religión que se profese. Así, la religiosidad es un rasgo intrínseco de la estética de los poemas de López Velarde.

Con respecto al erotismo, el cual resultó ser un segundo clasema constante en el segundo poema, es posible que no sea en *Zozobra* donde mejor se encuentre expresado, como lo señala la crítica, al menos que el erotismo existente en “La mancha púrpura” tenga que ver con el deseo irrealizado del yo lírico, pues si hay deseo hay erotismo. Si es así, entonces sí hay erotismo en la poesía de Velarde, pero esto no lo revela en análisis isotópico.

APÉNDICE

Dejad que la alabe...

- 1 ¿Existirá? ¡Quién sabe!
Mi instinto la presiente;
dejad que yo la alabe
previamente.
- 5 Alerta al violín
del querubín
y susceptible al
manzano terrenal,
será a la vez, risueña
10 y gemebunda,
como el agua profunda.
- Su índice y su pulgar,
con una esbelta cruz,
esbelto persignar.
- 15 Diagonal de su busto,
cadena alternativa
de mirtos y de nardos,
mientras viva.
- 20 Si en el nardo canónico
o en el mirto me ofusco,
Ella adivinará
la flor que busco;
y, convicta e invicta,

25 esforzará su celo
 en serme, llanamente,
 barro para mi barro
 y azul para mi cielo.

30 Próvida cual ciruela,
 del profano compás
 siempre ha de pedir más.

35 Retozará en el césped,
 cual las fieras del *Baco*
 de Rubens;
 y luego... la paloma
 que baja de las nubes.

Riéndose, solemne;
 y quebrándose, indemne.

40 Que me sea total
 y parcial,
 periférica y central;
 y que al soltar mi mano
 la antorcha de la vida,
 con la antorcha caída
 prenda fuego a mis lacios
 45 cabellos, que han sido antes
 ludibrio de las uñas
 de las bacantes.

50 Que me rece con rezos abundantes
 y con lágrimas pocas;
 más negra de su alma
 que de sus tocas.

La mancha púrpura

1 Me impongo la costosa penitencia
 de no mirarte en días y días, porque mis ojos,
 cuando por fin te miren, se aneguen en tu esencia
 como si naufragasen en un golfo de púrpura,
 5 de melodía y de vehemencia.

Pasa el lunes, y el martes, y el miércoles... Yo sufro
tu eclipse, ¡oh criatura solar!, mas en mi duelo
el afán de mirarte se dilata
como una profecía; se descorre cual velo
10 paulatino; se acendra como miel; se aquilata
como la entraña de las piedras finas
y se aguza como el llavín
de la celda de amor de un monasterio en ruinas.

Tú no sabes la dicha refinada
15 que hay en huirte, que hay en el furtivo gozo
de adorarte furtivamente, de cortejarte
más allá de la sombra, de bajarse el embozo
una vez por semana, y exponer las pupilas,
en un minuto fraudulento,
20 a la mancha de púrpura de tu deslumbramiento.

En el bosque de amor, soy cazados furtivo;
te acecho entre dormidos y tupidos follajes,
como se acecha una ave fúlgida; y de estos viajes
por la espesura, traigo a mi asilamiento
25 el más fúlgido de los plumajes:
el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLMEN, JEAN-JACQUES VON, *Vocabulario bíblico*, trad. de José María González Ruiz, Marova, Madrid, 1968,
- ANDRADE, MANUEL, *Las tres poéticas de La sangre devota. Elementos para el estudio de la evolución de López Velarde*, UAM-I, México, 2004 (Biblioteca de Signos).
- BATAILLE, GEORGE, *El erotismo* [1957], trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, México, 1997.
- BERISTAÍN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- DENEB, LEÓN, *Diccionario de símbolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Diccionario Espasa. Religiones y creencias*, pról. Enrique Miret Magalalena, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- GREIMAS, A. J. y COURTES, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Gredos, Madrid, 1982.
- IBARGÜENGOITIA, MARÍA, "La poesía de López Velarde", en *Calendario de Ramón López Velarde*, SEP, México (Julio 1971), pp.398-403.

- KURI BREÑA, DANIEL, "Notas en torno a la poesía de López Velarde", en *Calendario de Ramón López Velarde*, SEP, México (Octubre 1971), pp.615-621.
- LÓPEZ, ARALIA, "Ramón López Velarde: su mundo poético", en *Acotaciones sobre varios autores mexicanos*, INJUVE, México, 1972, pp. 51-59.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, "Examen de Ramón López Velarde", en LÓPEZ VELARDE, RAMÓN, *Obras* [1979], 2ª. ed., introd. de José Luis Martínez, FCE, México, 2004.
- MENDOZA, JOSÉ FRANCISCO, "Acercamiento al vocabulario religioso de la poesía de Ramón López Velarde", en *Scripta philologica. In honores Juan M. Lope Blanch a los 40 años de docencia en al UNAM y a los 65 años de Vida*, T. 3, coord. Elizabeth Luna Traill, UNAM, México, 1992, pp. 325-335.
- MONTALVO, SERGIO, "Un existir apasionado", en *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, UNAM, México, 1988, pp. 149-155.
- NOYOLA VÁZQUEZ, LUIS, "La religión y la erótica de López Velarde", en *Fuentes de Fuensanta. Tensión y oscilación de López Velarde* [1947], 3ª. ed., FCE, México, 1988 (Vida y pensamiento de México).
- PAZ, OCTAVIO, *El camino de la pasión* [1987], en *Obras completas* 2ª. ed., FCE, México, 1989.
- PHILLIPS, ALLEN W., *Ramón López Velarde el poeta y el prosista*, INBA, México, 1962.

- RASTIER, FRANCOIS, "Sistema de las isotopías", en A. J. GREIMAS *et. al.*, *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, Barcelona, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 107-140.
- RIVAS SÁINZ, ARTURO, *La redondez de la creación. Ensayo sobre Ramón López Velarde*, Jus, México, 1951.
- ROYSTON PIKE, EDGAR, *Diccionario de religiones* [1951], 2ª. ed., trad. Elsa Cecilia Frost, FCE, México, 2001.
- SUÁREZ, BERNARDO, "Facetas en la estética de Ramón López Velarde", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 309 (1976), pp. 414-422.
- VALDÉS, OCTAVIANO, "El catolicismo poético de Ramón López Velarde", *Revista de la Universidad Autónoma de México*, vol. 43, núm. 451 (1988), pp. 8-10.
- VALENZUELA RODANTE, ALBERTO, "Ramón López Velarde", en *Calendario de Ramón López Velarde*, SEP, México, (Octubre 1971), pp. 580-587.
- VILLARRUTIA, XAVIER, "La poesía de Ramón López Velarde", en RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *El león y la virgen*, Imprenta Universitaria, México, 1942, pp. IX-XXIII.
- <http://www.psicoespacio.com/deseo.htm>.

