

Relatos de conversión en la literatura española
(siglos XVI y XVII)

Dissertation
zur Erlangung der Würde einer Doktorin der
Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Sandra Carrasco
aus
Monforte de Lemos (Spanien)

Basel, März 2019
Universitätsbibliothek der Universität Basel
Originaldokument gespeichert auf dem institutionellen
Repository der Universität Basel edoc.unibas.ch

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Harm den Boer (Hauptbetreuer) und Prof. Dr. Susanne Zepp (Koreferentin).

Basel, den 2. Mai 2012

Dekanin: Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal

A mi abuela Filomena

A mis padres

Agradecimientos

Esta tesis doctoral no se hubiera podido realizar sin el apoyo de muchas personas.

Mi sincero agradecimiento va, en primer lugar, para el profesor Harm den Boer, quien me dio la oportunidad de realizar el proyecto en su cátedra y bajo su dirección. Le doy las gracias por la paciencia que ha tenido en todos estos años y por el voto de confianza que en repetidas ocasiones, tanto en la docencia como en la investigación, me ha concedido. Su particular mirada como gran experto de la literatura sefardí ha sido un valor añadido imprescindible para dotar al presente trabajo de profundidad y de consistencia. Le agradezco las lecturas críticas, su actitud siempre abierta e interesada así como el trato cordial y respetuoso.

Le agradezco a la profesora Susanne Zepp que haya accedido a la codirección de esta tesis. Sus ánimos, sus críticas constructivas y su erudición como filóloga han sido claves, no solo para ahondar en el motivo literario de la conversión sino también para ver sus afinidades estéticas con las literaturas de otros ámbitos culturales europeos.

Estoy en deuda con todos mis profesoras y profesores de la Universidad de Basilea, tanto de Filología Alemana como de Filología Iberorrománica, por haber sido en todo momento ejemplos de erudición y brillantez científicas y de las más nobles cualidades humanas. Ante el ejemplo de mis directores y profesores, mi respuesta como alumna ha sido siempre pobre y lo sigue siendo con el presente trabajo. Vaya para todos ellos mi sincera admiración y profundo agradecimiento.

Finalmente, siento una enorme gratitud hacia mis colegas y hacia mis alumnas y alumnos de las universidades de Basilea y de San Gallen. El intercambio con todos ellos fue siempre una fuente de inspiración, de reflexión y en definitiva un motor que siempre me animará a seguir mejorando como docente, como filóloga y como persona.

Índice

Abreviaturas	9
Parte 1ª: Introducción	10
1. Definiciones: La conversión como problema de la hegemonía	14
1.1. Aspectos lexicográficos de la conversión	14
1.1.1. El cambio cualitativo	15
1.1.2. De mala vida a buena	16
1.1.3. La alegoría del regreso	16
1.1.4. Arrepentimiento y alteración natural (Covarrubias 1611)	18
1.2. La conversión como término científico para la modernidad temprana	18
1.3. William James y Arthur Nock	20
2. Estado de la cuestión	23
2.1. El carácter narrativo de la conversión	23
2.2. Funciones del relato de conversión en el discurso autobiográfico	26
3. Nuestro corpus	30
3.1. La novela picaresca	30
3.2. El discurso místico	33
3.3. La autobiografía de soldados	34
3.4. La autobiografía judía	35
4. Marco teórico y método	36
4.1. Nuevos modelos para el relato de conversión: de San Pablo y San Agustín a Rilke y Paul de Man	37
4.2. El concepto de persona en los relatos de conversión (Genette 1998; Carl et al. 2006)	39
4.3. La retórica de la conversión (Levin 1999)	40
4.4. La conversión desde la óptica de quienes se convierten (Weigel 2004)	40
4.5. El relato de conversión como relato de una desdiferenciación identitaria (Kilcher y Schwartz 2010)	43

Parte 2ª: Análisis	45
A) De buen mozuelo a hombre de bien: la conversión en el <i>Lazarillo de Tormes</i>	45
1. Introducción	45
2. Repaso comentado del relato lazarillesco	47
2.1. Instrucciones de lectura en el prólogo	47
2.2. La primera conversión: el episodio del toro en el primer <i>tractado</i>	49
2.3. <i>Tractado</i> segundo: la muerte y la dimensión simbólica del arcaz	50
2.4. <i>Tractado</i> tercero: <i>foi y croyance</i> en el <i>Lazarillo</i>	51
2.5. El <i>tractado</i> cuarto como cesura narrativa	53
2.6. El <i>tractado</i> quinto	54
2.7. La segunda conversión: el hombre de bien en el <i>tractado</i> sexto	56
2.8. El <i>tractado</i> séptimo: entre caso y cumbre	57
3. Aspectos escogidos de las dos conversiones	62
3.1. El <i>Lazarillo de Tormes</i> , un relato bipartido	62
3.1.1. La bipartición estructural	64
3.1.2. Los silencios de Lázaro	67
3.1.3. La estética de la lista	69
3.2. El <i>Lazarillo</i> y les <i>Confesiones</i>	71
3.2.1. El alma despedazada	71
3.2.1.1. El cuerpo como alegoría estilística	72
3.2.1.2. La vestimenta	76
3.2.2. «Poníame a mí delante de mi cara [...]»	78
3.3. ¿Cuántos Lázaros hay?	80
3.4. La superficie y la profundidad	82
3.5. Autoconsciencia y desdiferenciación	82
3.6. La emergencia de lo diabólico	85
3.7. Ambigüedad, conversión y ambivalencia	86
3.8. La bondad de Lázaro	89
3.9. Lo viejo y lo nuevo	91
4. Conclusiones	95
 B) La conversión en el <i>Libro de la vida</i> de Santa Teresa	 97
1. Introducción	97
2. Isotopía de la conversión	99
3. Niveles de la conversión	100
3.1. Acercamientos a la literatura mística	100
3.2. Funciones del oxímoron; el lenguaje y el silencio	100
3.3. La conversión como experiencia de novedad	103

3.4.	Santa Teresa ante el modelo agustiniano; el carácter medial de la conversión	106
3.4.1.	Ruptura y continuidad del yo	106
3.4.2.	La lectura de las <i>Confesiones</i> y su función transitoria	107
3.4.3.	Consecuencias de la lectura: el carácter medial de la conversión	109
3.4.4.	Funciones de la conversión: levantar el espíritu	113
3.4.5.	Funciones de la conversión: cansar y descansar el alma	115
3.4.6.	Novedad de <i>libro y vida</i> ; la unión mística	122
3.5.	Los motivos de muerte y herencia	128
4.	Conclusiones	132
C)	Linealidad estructural y circularidad dineraria: el relato de conversión en el <i>Guzmán de Alfarache</i>	134
1.	La negación del yo	135
2.	Dos novelas intercaladas	140
2.1.	La historia de Ozmín y Daraja	140
2.1.1.	Antecedentes	140
2.1.2.	La conversión y su precio	144
2.2.	La novela de Bonifacio y Dorotea	148
3.	Conclusiones: Las novelas intercaladas como <i>mise en abyme</i> del relato principal	163
D)	La conversión como desvío: el <i>Discurso de mi vida</i> de Alonso de Contreras	165
1.	Fases del desvío	166
1.1.	Determinación	166
1.2.	Equipamiento	167
1.3.	Desvelo y justificación	168
1.4.	Asentamiento y revelación	169
1.5.	Búsqueda y afirmación de la pertenencia	175
2.	Alardes cinematográficos: sobre el carácter episódico de la <i>Vida</i>	176
3.	Ritmo narrativo y <i>vanitas mundi</i> : para una poética del retiro	180
4.	Intertextualidad	187
4.1.	<i>El rey sin reino</i> y la dramaturgia lopiana	188
4.1.1.	La dedicatoria de Lope	189
4.1.2.	El héroe tragicómico como <i>alter ego</i> de Contreras	191
4.2.	Alusiones picarescas	194
5.	A modo de conclusión: la <i>Vida</i> de Contreras entre desvío y encaminamiento	197

E)	Conversión y retoricidad: los <i>Dialogos contra a cristandade</i> de João Pinto Delgado	200
1.	Partes del discurso	202
1.1.	Macroestructura	202
1.2.	Microestructura	203
1.3.	Circularidad	205
1.4.	Linealidad	206
1.5.	La conversión como método	206
2.	El exordio	209
2.1.	Los <i>Dialogos</i> y su metodología: sobre la alegoría del camino	210
2.2.	El espacio de la acción	211
3.	El discurso del peregrino	216
3.1.	El primer poema	218
3.1.1.	Memoria histórica	218
3.1.2.	Sobre la justicia divina	219
3.1.3.	Transición: el apóstrofe a Esaú	220
3.1.4.	La conversión como sueño del Otro	222
3.1.5.	El yo y la ciudad de Jerusalén	223
3.2.	El segundo poema	224
4.	Conclusiones	227
4.1.	Una poética de la ilustración	227
4.2.	Oralidad y escrituralidad	230
4.3.	Una teoría de la conversión	232
	Parte 3ª: Conclusiones	234
1.	Problemas terminológicos	236
2.	La escritura autobiográfica como <i>relato de conversión</i>	236
	Bibliografía	238

Abreviaturas

BHH	REICKE, Bo (1962-1979): <i>Biblisch-historisches Handwörterbuch: Landeskunde, Geschichte, Religion, Kultur, Literatur</i> . Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
DRAE	REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: <i>Diccionario de la lengua española</i> . 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
DT	PAVIS, Patrice (2002): <i>Diccionario del teatro</i> . Barcelona: Paidós.
DW	GOETHE, Johann Wolfgang von (1985): <i>Dichtung und Wahrheit</i> . En: <i>Sämtliche Werke</i> (Vol. Abt. 1 = Band 50, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
F	GOETHE, Johann Wolfgang von: <i>Faust</i> (Erich TRUNZ, ed., 2002). München: Beck.
FW	NIETZSCHE, Friedrich: <i>Die Fröhliche Wissenschaft</i> , en: <i>Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden</i> . (Giorgio COLLI y Mazzino MONTINARI, eds., 1999). München: Deutscher Taschenbuchverlag.
KSA	NIETZSCHE, Friedrich: <i>Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden</i> . (Giorgio COLLI y Mazzino MONTINARI, eds. 1999-2008). München: Deutscher Taschenbuchverlag.
LM	BRETSCHER-GISIGER, Charlotte (2002): <i>Lexikon Literatur des Mittelalters. Themen und Gattungen</i> . Stuttgart: Metzler.
LMA	BRETSCHER-GISIGER, Charlotte (2002): <i>Lexikon Literatur des Mittelalters. Autoren und Werke</i> . Stuttgart: Metzler.
MLL	SCHWEIKLE, Günther / Schweikle, Irmgard (1990): <i>Metzler Literatur Lexikon</i> . Stuttgart: Metzler.
NTLLE	REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: <i>Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española</i> . Real Academia Española [versión en línea]. http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle
RGG	BETZ, Hans-Dieter (et al.) (eds.) (1998-2007): <i>Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft</i> . Tübingen: Mohr Siebeck.
RGG3	GALLING, Kurt (ed.): <i>Die Religion in Geschichte und Gegenwart: RGG3: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft</i> . Berlín: Directmedia. [Edición electrónica].
ThR	MÜLLER, Gerhard (2009-). <i>Theologische Realenzyklopädie</i> . [s.l.]: de Gruyter.
V	TERESA DE ÁVILA, santa: <i>Libro de la vida</i> (Otger Steggink, ed., 1986). Madrid: Castalia.
WM	DINZELBACHER, Peter (ed.) (1998). <i>Wörterbuch der Mystik</i> . Stuttgart: Kröner.
WR	AUFFARTH, Christoph / KIPPENBERG / Hans Gerhard / MICHAELS, Axel (2006). <i>Wörterbuch der Religionen</i> . Kröner.

Parte 1ª: Introducción

El presente trabajo se pregunta por las funciones del discurso autobiográfico en los umbrales de la modernidad temprana. Nuestro objetivo es reforzar la hipótesis de Niggli (1998) según la cual, el discurso autobiográfico en los siglos XVI y XVII tiene un carácter confesional, a diferencia de las obras posteriores a las *Confesiones* de Rousseau. Pues como había postulado Lejeune (1975: 13) para las autobiografías post-rousseauianas, una autobiografía es el relato retrospectivo del devenir de una personalidad individual.¹

Una amplia gama de estudios literarios surgidos después de esta definición ha hecho hincapié en la idea de que una tal concepción del relato de vida solo puede ser aplicable a una época en la cual conceptos como *vida*, *personalidad* y aun *persona* se entiendan como entidades cerradas en sí mismas. La autobiografía ha de ser, en consecuencia, exhaustiva y unívoca en cuanto al desarrollo de la personalidad en cuestión. Tanto el criterio de exhaustividad como el de univocidad identitaria se remontan a los orígenes del concepto de una escritura del yo en el Romanticismo alemán. Goethe utilizaría el término de *Selbstbiographie* ('biografía de uno mismo') en su carta a Lenz de 1776 y especificaría su definición refiriéndose a la máxima exigencia para su propia autobiografía: narrar «lo verdadero en esencia» («das Grundwahre»²) de la propia personalidad.³

Hasta cierto punto, el propio Lejeune ha puesto en duda su propia definición publicando en 2001 un artículo denominado «Le tournant de vie», en el cual subraya la importancia del vuelco existencial, no solo en el discurso autobiográfico después

¹ Cf. La definición de Lejeune: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur la vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité».

² «[...] denn es war mein ernstestes Bestreben das eigentliche Grundwahre, das, insofern ich es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken» (Dichtung und Wahrheit, Weimarer Ausgabe IV. Abt. Bd. 50, p. 61).

³ Gran parte de las teorías modernas y postmodernas del género autobiográfico se apoyan en esta idea de totalidad y exhaustividad del yo para distinguir la autobiografía de las memorias, éstas últimas constituidas por la disposición informe de los episodios vitales narrados. Misch (1969: 40) entiende por memorias «die anscheinend regellose, formlose Art der als Memoiren bezeichneten Schriften», mientras Schweikle et al. (1999) nombran el carácter cronológico, la estructuración sistemática y la retrospectión como rasgos comunes de las memorias con la autobiografía.

De ambas definiciones resulta que la disposición no solo cronológica de los hechos narrados sino también su valoración dentro del total de la vida relatada son constitutivos para la autobiografía. Cf. también: «Die Autobiographie ist kein genau zu umreisender Texttyp mit präziser Gattungsdefinition. Die erst im 18. Jh. auftauchenden Termini 'Selbstbiographie' und 'Autobiographie' zeigen die späte reflektierende Erfassung der Schriften, in denen eine Reihe von Merkmalen mit unterschiedlicher Konsequenz repräsentiert ist: Gestaltung des Lebenszusammenhangs, Wechselwirkung zwischen Ich und Aussenwelt, retrospektive Wertung individueller Erfahrungen, Entwicklung der Persönlichkeit, Totalität des Individuums» (LM, s.v. *Autobiographie*).

de Rousseau sino en la historia del género desde las *Confessiones* de San Agustín hasta *Les Mots* de Sartre y otros autores modernos y postmodernos.

Lejeune se ha hecho partícipe de un discurso crítico que desde la última década del siglo XX viene haciendo hincapié en el asillamado motivo literario de la conversión y su papel crucial para la constitución del *yo* autobiográfico. Una ojeada más o menos profunda de dichos estudios (que con el *narrative turn* se han hecho en gran parte de las Ciencias Sociales) pronto lleva a la conclusión de que ha habido un cambio de paradigmas en cuanto al discurso autobiográfico. La autobiografía ya no es la narración exhaustiva de una personalidad unívoca y claramente definida, sino que es más bien un discurso de muerte y renacimiento, caracterizado por el papel prominente que en él tiene la transformación existencial, es decir la *conversión*. Nuestro trabajo pretende comprobar esta hipótesis en cinco obras autobiográficas de los siglos XVI y XVII en lengua castellana. Por conversión entendemos un vuelco existencial del *yo*, que puede ser religioso o mundano.

Como bien observan Carl et al. (2016), los estudios literarios han venido investigando los rasgos genéricos de los relatos de conversión. No obstante, no existe hasta la fecha una delimitación convincente del relato de conversión frente a la autobiografía, las memorias o al discurso polémico. Ciertamente, el relato de conversión amalgama los géneros literarios más diversos; no obstante, creemos conveniente proponer una definición del término más precisa para su uso en los estudios literarios.

Lo cierto es que tampoco existe un uso del término conversión delimitado para los estudios literarios. En general, como veremos en el apartado 1.1., por conversión se entiende un cambio de una vida percibida desde el punto de vista subjetivo como mala hacia otra percibida como moralmente buena. Quien se convierte, se encuentra con una verdad novedosa y a la vez superior a cualquier otra que haya jamás percibido.

Las historiadoras Carl, Schaser y Schatz (2016) definen la conversión como *cambio* de la persona, mientras Berger y Luckmann (1994, cit. en Carl y Schaser 2016: 10) habían hablado de *transformación*. Hemos de tener en cuenta que los conceptos de cambio que empleamos a la hora de definir la conversión no son meramente descriptivos sino que conllevan una interpretación del concepto. Entender la conversión como cambio es entenderla de un modo neutral y abierto. Un cambio puede ser para bien o para mal. Si, en cambio, hablamos de transformación

implicamos que la conversión tiene repercusiones sobre el físico de la persona convertida. Recordemos, por un lado, que la conversión religiosa va a menudo de la mano con cambios en el físico de la persona y que por otro lado el concepto de la transformación o metamorfosis propiamente dicho conlleva la idea de un cambio a nivel corpóreo⁴.

Menos neutrales que el *cambio* y la *metamorfosis* son la *evolución* y el más literario de *peripecia*. La evolución va de la mano con la idea de una creciente complejidad, ya sea en el ámbito biológico o en el cultural. La evolución cultural, sin embargo, va orientada hacia una idea de progreso y mejoramiento, mientras que la evolución biológica no conoce una tal orientación.⁵ El concepto de la *peripecia* por su parte es definido por Aristóteles como

⁴ V. Heselhaus (1953: 123) quien subraya la polisemia del concepto de metamorfosis como transformación mística y también natural, pero siempre como transformación corpórea in nuce: «Todo esto, de la brujería masiva hasta la transformación mística hay que tenerlo presente si se quiere estudiar el fenómeno de la metamorfosis. En la poesía lo tenemos más fácil, pues aquí podemos limitarnos a la Metamorfosis como transformación de la forma». [«Dies alles, von der massiven Zauberei bis zur mystischen Verwandlung muss man gegenwärtig haben, wenn man dem Phänomen der Metamorphose nachgehen will. In der Dichtung haben wir es leichter; denn hier können wir uns auf die Metamorphose als Gestaltveränderung beschränken»].

Definiciones más recientes mantienen este matiz de lo corpóreo: Schweikle et al. (1998, s.v. Metamorphose) entienden por metamorfosis la transformación física, generalmente de un cuerpo humano, que adopta el cuerpo de otro ser natural o también en naturaleza inanimada: «Gestaltwandel, v.a. die Verwandlung eines Menschen in ein Tier, eine Pflanze oder auch in unbelebte Natur». Wilpert (2001, s.v. Metamorphose), entiende la metamorfosis como «transformación en otra forma, p.ej. seres humanos en animales (rey rana), plantas (Dafne), piedras y otras» [«Verwandlung in eine andere Gestalt, z.B. Menschen in Tiere (Froschkönig), Pflanzen (Daphne), Steine u.ä.»].

⁵ V. a este respecto la reflexión de Assmann (2009: 1): «La diferencia más importante entre la evolución biológica y la cultural, entiéndase por ésta lo que se quiera, consiste, a mi entender, en la cuestión de visión y ceguera. La evolución natural, así lo oímos recientemente de Axel Meyer, 'no tiene una meta ante sí'. Por lo tanto no existe un propósito de mejoramiento, ninguna lógica de optimización, ninguna teleología. La cultura, en cambio, siempre tiene ante sí una meta, de lo contrario no hablaríamos de evolución sino simplemente de cambio». [«Der wichtigste Unterschied zwischen biologischer und kultureller Evolution, was immer wir genauer darunter verstehen wollen, besteht m. E. in der Frage von Sicht oder Blindheit. Die natürliche Evolution, so hörten wir zuletzt von Axel Meyer, "hat kein Ziel vor Augen". Dementsprechend gibt es hier keine gezielte Höherentwicklung, keine Optimierungslogik, keine Teleologie. Die Kultur dagegen hat immer ein Ziel vor Augen, anderenfalls würden wir nicht von Evolution, sondern einfach von Wandel sprechen»].

Es interesante notar, además, la contribución española y portuguesa al desarrollo de las ciencias naturales durante los siglos XVI y XVII y el concepto de evolución con el que operan. Obsérvese, por ejemplo, cómo el compendio científico Antoniana Margarita del médico Gómez Pereira (1554), considerado pionero del pensamiento evolucionista, opera con la idea de que no existe ninguna creación de la nada, sino meramente la continuación y evolución de ciertos principios naturales: «Sin duda, los filósofos antiguos creyeron que era cierta la suposición 'nada se hace de la nada', aún cuando vieran que, habiéndose corrompido cosas, se producían algunas otras. Y sin dar crédito a los sentidos, con los que observaban todo esto, consideraron que aquellas generaciones no eran sino ciertos principios de las cosas, admitiendo, además, la composición de las mismas y las metamorfosis y otras transformaciones como una u otra manera de manifestarse los principios (Antoniana Margarita, p. 106). Sobre los posibles orígenes judeoconvertos de Gómez Pereira véase Barreiro

[...] cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario; en el *Linceo*, éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para materlo; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva (*Poética*, cap. 11, cursiva en el original).

Aristóteles subraya, además, que la peripecia es tanto más efectiva si va acompañada de la agnición, ya que «tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor». La agnición es «un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo*».

La teoría literaria ha añadido a la definición aristotélica la pérdida de libertad por parte del héroe⁶ mientras que en la teoría de la novela corta se ha hecho hincapié en el hecho de que la peripecia introduce en la narración la novedad inaudita e inesperada, característica del género⁷.

Barreiro (2001). Sobre la contribución de España a las ciencias naturales véase Cañizares Esquerro (2004).

La contraposición de generación y evolución se halla, además, en la obra del biólogo suizo, Charles Bonnet (1768: 193), en la cual lo 'nuevo' se concibe como principio de sucesiva complejidad a partir de formas preexistentes: «Cuantos hechos diferentes he reunido en este volumen a favor de la Evolución prueban bastante que los cuerpos organizados no son propiamente engendrados, pero que preexisten originariamente en pequeño. Se trata, pues, para explicar el gran misterio de la generación, de asignar las causas físicas que operan los primeros desarrollos en esos cuerpos: pues si nada es producido, todo se desarrolla y ya no existen verdaderas generaciones sino verdaderas metamorfosis». [«Tant de Faits divers que j'ai rassemblés dans cet Ouvrage en faveur de l'Evolution, prouvent assez que les Corps Organisés ne sont point proprement engendrés; mais qu'ils préexistaient originellement en petit. Il s'agit donc pour expliquer le grand mystère de la Génération, d'assigner les causes physiques qui opèrent les premiers développements de ces Corps: car si rien n'est produit, tout se développe, & il n'est pas plus de vraies Générations que de vraies Métamorphoses»].

⁶ Siguiendo la idea del vuelco de la acción Schweikle et al. (1999, s.v. Peripetie) subayan que en la peripecia el héroe trágico pierde ciertas posibilidades de actuar y gana, al mismo tiempo, un ulterior conocimiento sobre sí mismo. La peripecia consiste entonces en «el (a menudo súbito) vuelco de la acción dramático; a menudo en un vuelco de las circunstancias del héroe; para el desarrollo interior de la acción significa el momento angular en el cual al héroe se le retira la posibilidad de actuar libremente (crisis) (trad. S.C.). [«[...] den (meist plötzlich eintretenden) Umschlag der dramatischen Handlung, oft ein Umschlagen der Glücksumstände des Helden; für die innere Entwicklung der Handlung bedeutet sie den Wendepunkt, an dem dem Helden die Möglichkeit freien Handelns entzogen wird (Krisis)»]

⁷ Como muy tarde desde la definición de Goethe (1827), la novedad inaudita es la característica fundamental de la novela corta y está directamente influenciada por la peripecia dramática según Aristóteles (cf. Auerbach (1921), Neuschäfer (1971) y particularmente Rath (2008)). Conceptos afines son el francés *retournement*, el inglés *turning point* y el alemán *Wendepunkt* como momento de viraje en la acción que modifica la apariencia de las cosas y hace que el personaje interesante pase de la desgracia a la prosperidad o de la prosperidad a la desgracia. Al empleo de la peripecia en la teoría de la novela corta contribuyó particularmente la dramaturgia de Gustav Freytag (1863), quien había empleado el concepto de peripecia en el sentido de «el momento trágico que como consecuencia de un acontecimiento imprevisto, aunque verosímil en el contexto de la acción anteriormente expuesta, flexiona la búsqueda del héroe en una nueva dirección» (DT, s.v. *peripecia*).

1. Definiciones: La conversión como reconocimiento de la verdad. El problema de la hegemonía

Es conveniente dar una panorámica, aunque sea fragmentaria y superficial de los diferentes matices que ha ido adaptando el término en las diferentes disciplinas académicas.

De manera provisional definimos nuestro uso del término *conversión* apoyándonos en el *Diccionario de Mística (Wörterbuch der Mystik)*, editado por Dinzelbacher (WB, s.v. *Conversio*). La conversión es en esta obra de consulta un sinónimo del despertar espiritual y designa: «una cesura existencial profunda, de la cual resulta un ‘nuevo ser humano’». El *Diccionario* distingue las siguientes seis formas de la conversión: el cambio de religión, el cambio de confesión, el abandono de la vida mundana para dedicarse a una misión religiosa, la entrada en el monasterio, un conocimiento intuitivo de Dios y la superación extática de dudas religiosas.

La definición de Dinzelbacher se halla en una línea con muchas otras que comentaremos a lo largo de este estudio, cuyo denominador común es problemático para su uso, al menos en el presente estudio: La conversión se ve exclusivamente desde una posición de hegemonía cultural, viéndolo como camino hacia la verdad absoluta, reconocimiento del bien supremo y otros atributos parecidos. Como mostraremos en nuestro marco teórico (v. *infra*), conviene hacer hincapié en el llamamiento teórico que hace la germanista Sigrid Weigel (2004) y ver la conversión, no desde el punto de vista de la religión o filosofía del destinatario, sino primordialmente desde la óptica de quien abandona su fe para abrazar otra distinta. De este cambio de perspectiva resulta también otra definición del concepto. Pero veamos, ante todo, los semas de la conversión que hasta la fecha sobresalen en el discurso crítico.

1.1. Aspectos lexicográficos del término *conversión*

Si bien ha sido estudiada en cuanto motivo literario, la conversión todavía no forma parte de la terminología literaria. Sus orígenes están en la historia de las religiones (cf. Weigel 2004: 84 ss.) donde designa un vuelco, giro, cambio de rumbo y también un movimiento de regreso, tanto geográfico como espiritual.

Un breve repaso lexicográfico nos muestra los matices semánticos que conlleva el término.

1.1.1. El cambio cualitativo

El discurso crítico sobre la conversión suele girar sobre la subjetividad de un yo que reniega de su pasado y abraza una verdad percibida, por lo general, como novedosa y moralmente mejor que los principios que habían regido su vida pasada. Los semas de lo novedoso y de lo moralmente mejorado forman asimismo parte del concepto de *conversión* tal y como se emplea en áreas de conocimiento tan dispares como la economía, la física, la química, el psicoanálisis, la lingüística y la teología.

Para comprobar si en todas estas disciplinas se mantiene algún núcleo semántico inalterado del concepto de la conversión hemos consultado la enciclopedia *Brockhaus*. Constatamos que efectivamente hay un tal núcleo: Los elementos implicados en la conversión no solo cambian su forma sino que, además, pasan por un cambio cualitativo, a menudo acompañado de su transposición a un medio diferente. *Conversión* significa entonces:

- la transformación de un empréstito en uno nuevo («Umwandlung einer Anleihe in eine neue»),
- la [...] transferencia de la energía inicial de un núcleo atómico a un electrón de la corteza («die [...] Übertragung der Anregungsenergie eines Atomkerns auf ein Elektron der Hülle»),
- la transformación de materia fértil en combustible nuclear («die Umwandlung von Brutstoffen in Spaltstoffe»),
- el paso de una subyunción 'si A, entonces B' a una subyunción 'si B, entonces A' («der Übergang von einer Subjunktion 'Wenn A, dann B' zu einer Subjunktion 'Wenn B, dann A'»),
- el vuelco de un hallazgo originalmente negativo en uno positivo («das Umschlagen eines ursprünglich negativen Befundes in einen positiven»),
- la aplicación de conflictos anímicos en síntomas corporales («die Umsetzung seelischer Konflikte in körperliche Symptome»),
- p.ej. la redefinición de un contrato de herencia en testamento («z.B. die Umdeutung eines nichtigen Erbvertrages in ein Testament»),
- una reorientación religiosa fundamental a partir de un conocimiento religioso («eine grundlegende religiöse Neuorientierung aufgrund einer religiösen Erkenntnis»),
- el paso de una palabra a otra clase de palabras («der Übergang eines Wortes in eine andere Wortart»),
- el replanteamiento del programa de producción de una empresa a otros bienes («die Umstellung des Produktionsprogramms eines Unternehmens auf andere Güter») (*Brockhaus Enzyklopädie 2005-2010, s.v. Konversion*).

1.1.2. De mala vida a buena

El hecho de que en la conversión se opera un cambio cualitativo de los elementos transformados ha sido resaltado por los lexicógrafos españoles desde los mismos inicios de la lexicografía. Según el NTLLE, Alfonso de Palencia (1490) es el primero en lematizar y definir el vocablo en lengua romance recogiendo su significación gramatical. En su *Universal vocabulario en Latín y en Romance*, Palencia define: «cõueri verbu actiuu alio vertit se», una definición que contiene la idea de un nuevo orden creado por alteración de elementos preexistentes y que carece todavía del matiz moralizante que se advertirá tanto en el *Diccionario español-latino* de Nebrija como en el *Diccionario de Autoridades*. Es interesante notar que solo dos años después de Palencia, Nebrija (1492) vincula la idea del mejoramiento moral con la conversión oponiendo la «conversión en bien» y el «convertir en bien»⁸ de la *conversión* al «convertir en mal» de la *perversión*. El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) por su parte mantiene la idea del mejoramiento moral definiendo la *conversión* como «mudanza de vida mala a buena»:

CONVERSIÓN. Mudanza de una cosa en otra. Viene del Latino *conversio*, que significa esto mismo. SAAV. Empr. 54. Este es el peligro de los Reinos y de las Repúblicas, y la causa principal de sus caídas, *conversiones* y mudanzas.

CONVERSIÓN. Significa también mudanza de vida: y regularmente de mala a buena.

1.1.3. La alegoría del regreso

El mejoramiento moral, a saber la conversión, se entiende, además, como regreso a una verdad ignorada u olvidada tal y como aparece en la significación bíblica de la *conversión*. La obra estándar de consulta en las ciencias de la religión y de la teología, *Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG, s.v. *Bekehrung*) apunta los orígenes del concepto de la *conversión* en el verbo hebreo *sub* ('regresar', 'distanciarse'). De éste habrían surgido los sustantivos *suba* ('regreso; 'vuelco') – únicamente presente en Jes 30,15-, *mesuba* ('caída') y *tesuba* que es el término más usado en el judaísmo para 'conversión' y cuyo significado en el *Antiguo Testamento* es, sin embargo, exclusivamente profano. Otros investigadores piensan que la idea del regreso, inherente al concepto del mejoramiento moral, alude al retorno del pueblo judío tras el exilio babilónico, de modo que el final de éste ocurre la penitencia y el reconocimiento de los pecados con su subsiguiente mejoramiento moral. El regreso a la patria sería entonces una alegoría para el perdón de los

⁸ Cf. el Diccionario latino-español de Antonio de Nebrija editado por Germán Colón y Amadeu-J. Soberanas (1979).

pecados, en tanto que presupone la benevolencia divina y por tanto la aceptación de la naturaleza humana como diferente y moralmente mejorada frente a la época previa al exilio babilónico.⁹

El matiz semántico del 'regreso' ha tenido entrada en un buen número de obras lexicográficas. Santaella (1499), por ejemplo, lematiza el término *conversión* como sinónimo de *volver*¹⁰. Oudin (1607) escribe «conversion, retour», Vittori (1609): «conuersione, retorno», Trognesi (1639): «bekeeringhe, wedercomste» y Mez (1670): «Bekehrung» (cf. NTLLE, s.v. *conversión*). La raíz morfológica *-kehr* en éste último apunta a que el término alemán se ha traducido del griego *metánoia* que designa una reorientación ética implicando al mismo tiempo una idea de 'regreso' al igual que en los vocablos alemanes *Wiederkehr* ('retorno'), *Rückkehr* ('regreso') y *Umkehr* ('giro'). Así pues, la lengua alemana distingue entre *Bekehrung* y *Konversion*, reservando éste último para una reorientación religiosa o confesional, mientras que *Bekehrung* designa una reorientación ideológica, filosófica o existencial en un sentido más amplio (Carl 2007; WR, s.v. *Konversion*).

La imagen del converso como un individuo que regresa a la verdad tras haber errado configura asimismo el concepto católico de la *conversión*. El *Catecismo de la Iglesia Católica* ilustra la conversión al catolicismo con la parábola bíblica del hijo pródigo, el cual regresa a su hogar paterno tras haberse alejado de él por error.¹¹ Esta idea del regreso, del volver a una verdad inicial ha mantenido su vigencia a través de los siglos, así por ejemplo en la teoría del teólogo católico Joaquín Pallás (2004: 20): «la conversión es un cambio moral, la vuelta hacia Dios, una vuelta, un volverse hacia el interior del hombre y de su conciencia, una búsqueda a la que Dios corresponde con

⁹ Véase ThR, s.v. *Bekehrung*.

¹⁰ Santaella 1499: cunuerto, tis, et conuersos, eris, deponens se halla por conuertir, en el pretérito conuerti, et conuersus sum [...]; inconuersendo Dominus captivitatem Sion [...]; como conuertió el Señor el captiuero de Sión. E así inconuertendo inimicum meum retrorsum [...], id est quando le hizieren tornar atrás o huyr; v. volver. (cf. NTLLE, s.v. *conversión*).

¹¹ El proceso de la conversión y de la penitencia fue descrito maravillosamente por Jesús en la parábola llamada "del hijo pródigo", cuyo centro es "el Padre misericordioso" (Lc 15,11-24): la fascinación de una libertad ilusoria, el abandono de la casa paterna; la miseria extrema en que el hijo se encuentra tras haber dilapidado su fortuna; la humillación profunda de verse obligado a apacentar cerdos, y peor aún, la de desear alimentarse de las algarobas que comían los cerdos; la reflexión sobre los bienes perdidos; el arrepentimiento y la decisión de declararse culpable ante su padre, el camino del retorno; la acogida generosa del padre; la alegría del padre: todos estos son rasgos propios del proceso de conversión. El mejor vestido, el anillo y el banquete de fiesta son símbolos de esta vida nueva, pura, digna, llena de alegría que es la vida del hombre que vuelve a Dios y al seno de su familia, que es la Iglesia» (§1439). El Catecismo, versión electrónica: http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html

un don misterioso, un don que en la Edad Media suponía abrazar la vida religiosa [...]».

1.1.4. *Arrepentimiento y alteración de la naturaleza* (Covarrubias (1611))

El imaginario de los siglos XVI y XVII sobre la conversión lo resume Sebastián de Covarrubias (1611) en su *Tesoro*. La *conversión* es aquí sinónimo de arrepentimiento, pero también de una alteración en la naturaleza de las cosas, por ejemplo del cobre convertido en oro o del agua convertida en hielo.

Reducir al que va por otro camino y sigue otra opinión. Convertirse, arrepentirse. Convertida, la mujer errada que se arrepiente de su mala vida y se recoge. [...]. Convertir una cosa en otra, transformarla, como los embaidores alquimistas, que dicen convertir el estaño en plata y el conbre en oro. Conversión, la mudanza de un ser en otro, como en las cosas naturales, que el agua se convierte en carámbano o hielo, y este en cristal. Conversión del pecador, como la conversión de la Magdalena. Convertible, lo que puede convertirse en otra forma.

Covarrubias generaliza la idea del cambio cualitativo añadiéndole un matiz particular: Los alquimistas que dicen transformar el cobre en oro son unos embaucadores, cosa que no sucede con el agua que se convierte en hielo ni con la mujer arrepentida que se recoge. Este sutil contraste sugiere que para Covarrubias la conversión propiamente dicha no ocurre por intervención humana sino más bien como resultado de una actividad o iniciativa en el interior de la entidad misma que se transforma. ¿Cuál es el desencadenante de esta transformación mejoradora desde el interior de los fenómenos naturales? Probablemente la gracia divina.¹²

1.2. La conversión: un término científico para la modernidad temprana

Tras este breve repaso por la lexicografía de la conversión, veamos ahora el empleo del término en el discurso crítico de quienes han entendido la conversión como fenómeno de mejoramiento ético-moral. Particularmente con respecto a los siglos XVI y XVII europeos se ha visto el «término de la conversión como término científico para la historia de la modernidad temprana» (Lotz-Heumann et al. 2007) e incluso

¹² Por lo demás, la conversión hacia peor se desprove de su aparentemente fija asociación con el mejoramiento moral. Posiblemente, esto tenga que ver con el cambio de significado de la palabra converso – en un principio como conversión religiosa deseable y bien vista de judíos o musulmanes en cristiano hacia un concepto con connotaciones negativas.

como «tropo magistral de la modernidad» («Meistertrope der Moderne») (Weigel 2004: 85).

La función de la conversión en los siglos XVI y XVII se entiende de manera similar a lo que Stephen Greenblatt (1988) denominó «circulation of social energy» refiriéndose al vínculo entre la obra shakespeariana y la sociedad contemporánea. La energía social es, para Greenblatt, la capacidad de organizar determinadas experiencias compartidas en un colectivo, como la tristeza o la ansiedad, a través de «huellas» (*traces*) verbales y visuales. Greenblatt asume que la obra de arte en tanto codificación de determinadas experiencias como la tristeza o la ansiedad no es resultado de un ingenio individual ni tampoco de una entidad numinosa que cabría reconstruir en el trabajo filológico. Más bien, hay obras de arte, ante las cuales individuos de diferentes creencias y clases sociales reaccionan con afectos similares. Según Greenblatt, este fenómeno muestra que la creación de una obra de arte reciproca el proceso de su recepción; el autor ha recogido en ella aquellos afectos – aquella energía social – que en la recepción se recuerdan y reconocen. La obra de arte no es entonces fruto de un instante epifánico sino que resulta más bien de «complejos, incesables préstamos» («complex, ceaseless borrowings and lendings») (Greenblatt 1988: 7). La tarea del filólogo sería averiguar los mecanismos que rigen dichos préstamos, especialmente aquellos que preceden, acompañan y resultan del traspaso de zonas socioculturales: «Necesitamos entender no solo la construcción de esas zonas sino también el proceso de movimiento a través del desplazamiento de límites entre ellas»¹³ (Greenblatt 1988: 7).

Las concepciones de Greenblatt predominan también en el acercamiento del término conversión en la investigación de los siglos XVI y XVII, a saber en su empleo para designar una creciente fluidez de los límites socioculturales.

Ragussis (1995), por ejemplo, emplea el término *Culture of conversion* para designar el papel constitutivo de la conversión de judíos al Cristianismo en la constitución de la nación británica: En el tardío siglo XVII, los trabajos interiores (psicológicos) de un judío para convertirse en cristiano habrían sentado las bases para «a model for a national project» (Ragussis 1995: 1) a finales del siglo XVIII. Analizando la retórica de la conversión, Ragussis dibuja la imagen y el papel de los judíos en la Inglaterra proestante. La retórica de la conversión, concluye Ragussis, es «el marco ideológico

¹³ «We need to understand not only the construction of these zones but also the process of movement across the shifting boundaries between them».

más antiguo y más persistente» («the oldest and most persistent ideological setting») para crear el estereotipo del judío útil para la evangelización. En una línea parecida argumentan los dos volúmenes editados por Bremmer et al. (2006), *Cultures of Conversion* y *Paradigms, Poetics and Politics of Conversion*, al agrupar la conversión con los fenómenos de transformación social, política y cultural.

La conversión es, pues, entendida como instrumentalización de la diferencia entre identidad y alteridad, para agilizar la movilidad religiosa de minorías socioculturales para consolidar el poder de la cultura hegemónica.

1.3. William James y Arthur D. Nock

Fundacionales para el estudio de la conversión son por un lado, la definición de William James, padre de la psicología moderna, en su obra *The Varieties of Religious Experience* (1902), y por otro la del historiador Arthur D. Nock en su estudio *Conversion* (1933).

James recopila en su monumental trabajo un ciclo de clases universitarias impartidas sobre los aspectos psicológicos de la religiosidad y le dedica a la *conversión* dos largos capítulos situados entre el apartado sobre el alma enferma («sick soul») y la santidad («saintliness»), siendo el primero un estado de división anímica y el último uno de *unidad* identitaria. La conversión es, pues, un peldaño emocional que repara una fractura en la psique del individuo. Entre los numerosos ejemplos que ilustran ambos estados, James menciona el caso de un ministro que se siente atraído por la vida de cazador. El estado de división, desgarramiento o fractura psíquica perdura mientras no se decida por una u otra forma de vida. James habla de una «energía dinámica» que se ubica alrededor de un determinado complejo de ideas, a saber de la vida de ministro o de la de cazador. En la conversión, un individuo experimenta esa energía alrededor de ideas religiosas, que quizás en otros momentos de su vida le habrían dejado indiferente. James entiende este cambio como un desplazamiento de la energía personal de cada individuo, de su núcleo de ideas habitual hacia otro distinto:

Lo que hace surgir cambios como estos es la manera en la cual se altera la excitación emocional. Las cosas que hoy son calientes y vitales para nosotros mañana son frías. Es como vistas desde las partes calientes del campo que las otras cosas se nos presentan y desde estas partes calientes hacen sus salidas el deseo personal y la volición. Son, para decirlo brevemente, los centros de nuestra energía dinámica, mientras que las partes calientes nos dejan indiferentes y pasivos en proporción con su misma frialdad.

[...]

Ahora puede haber una gran oscilación en el interés emocional y los lugares calientes pueden cambiar ante uno casi tan rápido como las chispas que corren a través del papel encendido. Entonces tenemos el y fluctuante y dividido, del cual tanto escuchamos en la clase previa. O bien el foco de la excitación y del calor, el punto de vista desde el cual se toma el objetivo pueden terminar asentándose dentro de un cierto sistema; y entonces, si el cambio es religioso, lo llamamos una conversión, especialmente si es a través de una crisis o súbito. Déjenos, en lo que sigue, hablando del lugar caliente en la consciencia de un ser humano, el grupo de ideas al cual se dedica y desde el cual trabaja, llamarlo el centro habitual de su energía personal.¹⁴ (James 1902: 186).

James declara que el origen de este desplazamiento energético y aun la naturaleza de esa energía son irresolubles. Eso sí, convertirse es, para James, una experiencia de pasividad y por tanto no controlable por el individuo. Mientras la repartición de dicha energía psíquica se experimenta como sufrimiento, la conversión es en todo positiva, pues conduce a la regeneración psíquica (súbita o gradual) por resolverse el desgarramiento previo. Como resultado de la conversión, el individuo deja atrás sentimientos de inferioridad e infelicidad. Se trata, en definitiva, de un cambio moral («moral change») que le otorga al individuo una mayor seguridad existencial. La conversión se ve como exclusivamente positiva para la salud anímica del individuo y además, en todo caso como resolución de un desgarramiento previo. En ningún momento James toma en consideración que el sufrimiento del individuo se produzca no por disponer de varias alternativas existenciales sino, al revés, por el hecho de tener que decidirse por una. Al contrario, James subraya la univocidad identitaria, es decir, el juego de suma cero entre dos alternativas existenciales como resultado moralmente positivo del proceso de la conversión:

Ser convertido, estar regenerado, recibir la gracia, experimentar la religión, ganar una seguridad, son tantas frases que denotan el proceso, gradual o súbito en el cual un yo hasta ahora dividido y conscientemente erróneo, inferior e infeliz se vuelve unificado y conscientemente acertado, superior y feliz, como consecuencia de su seguridad más firme sobre realidades religiosas. Esto, al menos, es lo que la

¹⁴ «What brings such changes about is the way in which emotional excitement alters. Things hot and vital to us today are cold tomorrow. It is as if seen from the hot parts of the field that the other parts appear to us, and from these hot parts personal desire and volition make their sallies. They are in short the centres of our dynamic energy, whereas the cold parts leave us indifferent and passive in proportion to their coldness.

[...]

Now there may be great oscillation in the emotional interest, and the hot places may shift before one almost as rapidly as the sparks that run through burnt-up paper. Then we have the wavering and divided self we heard so much of in the previous lecture. Or the focus of excitement and heat, the point of view from which the aim is taken, may come to lie permanently within a certain system; and then, if the change be a religious one, we call it a conversion, especially if it be by crisis, or sudden. Let us hereafter, in speaking of the hot place in a man's consciousness, the group of ideas to which he devotes himself, and from which he works, call it the habitual centre of his personal energy».

conversión significa en términos generales, ya creamos o no que se necesita una directa operación divina para hacer surgir una tal transformación moral (James 1902: 184).¹⁵

Tras la indagación majestuosa de James en la psicología del cambio existencial, el historiador de las religiones británico, Arthur Darby Nock enfoca en 1933 el fenómeno de la conversión desde una perspectiva histórico-cultural. Nock (1933: 7) entiende por *conversión* una experiencia individual de ruptura, que conduce a la negación de lo viejo y a la adopción de lo 'nuevo'. En un ademán muy parecido al de James, Nock identifica lo viejo como erróneo y lo nuevo como verdadero y moralmente superior. Salta a la vista la connotación moralmente positiva del concepto de la conversión:

Por conversión entendemos la reorientación del alma de un individuo, su vuelco deliberado de la indiferencia o de una forma previa de fe hacia otra, un vuelco que implica la consciencia de que un gran cambio se está llevando a cabo, que lo viejo era erróneo y que lo nuevo es justo. (Nock 1933: 7).¹⁶

Punto de partida para la ruptura existencial son, según Nock, figuras proféticas que en la cultura helénica propagan el cristianismo presentándose a sí mismos como testigos creíbles de una nueva verdad. La conversión ocurre como consecuencia de este acto de persuasión.

A diferencia de James, Nock subraya la intencionalidad de la conversión: Es el individuo quien decide creer las palabras de un profeta y seguir sus pasos convirtiéndose a la religión que aquel propaga.

Pero al igual que James, Nock ve la conversión exclusivamente en una luz positiva: Quien se convierte, se reconoce pecador, reniega de su vida pasada y abrazando una nueva forma de existencia. El individuo converso se pone al servicio de una verdad que considera novedosa y moralmente superior a lo que hasta entonces había creído.

¹⁵ «To be converted, to be regenerated, to receive grace, to experience religion, to gain an assurance, are so many phrases which denote the process, gradual or sudden, by which a self hitherto divided, and consciously wrong, inferior and unhappy, becomes unified and consciously right, superior and happy, in consequence of its firmer hold upon religious realities. This at least is what conversion signifies in general terms, whether or not we believe that a direct divine operation is needed to bring such a moral change about».

¹⁶ «By conversion we mean the reorientation of the soul of an individual, his deliberate turning from indifference or from an earlier form of piety to another, a turning which implies a consciousness that a great change is involved, that the old was wrong and the new is right».

2. Estado de la cuestión¹⁷

2.1. El carácter narrativo de la conversión

El primer trabajo en interesarse por las implicaciones poéticas del vuelco existencial es el volumen *Quand l'esprit souffle: Récits de conversion: Huysmans, Verlaine, Claudel*, del poeta simbolista Adolphe Retté (1914). El empleo de la palabra *récits* indica que la conversión, además de ser un episodio o proceso dentro de la existencia de una persona, se manifiesta ante todo como relato, es decir como acto narrativo. El relato de conversión es, para Retté, el relato de cómo se percibe la presencia de una voz ajena dentro de uno mismo:

Quelqu'un parle en vous qui n'est pas vous, et vous en avez d'autant plus conscience qu'à cette période de la conversion, la faculté de raisonner est particulièrement libre: jamais l'on ne fut plus lucide, et l'on s'en rend compte (Retté 1950: 108).

La cercanía del yo convertido¹⁸, según Retté, con el lema rimbaudiano «yo es otro»¹⁹ se pierde en los estudios literarios posteriores sobre la conversión. Predominan entonces las ideas del 'antes y después' y de la 'ruptura existencial'.

Partiendo de San Pablo, San Agustín, Blaise Pascal y Alfred Döblin, el germanista y teólogo Hans Jürgen Baden (1968: 9) define la conversión como define la conversión como «cesura profunda», e «idea llena de verdad y novedad», en una existencia individual. La persona convertida, que se ha encontrado con una nueva verdad religiosa, erótica o ideológica, percibe en sí misma un «cambio de piel» y un distanciamiento de su vida anterior hasta el punto de rechazarse a sí misma y dedicarse de lleno a la adopción de una vida bajo la égida del nuevo descubrimiento. Tres son, según Baden, los contextos, en los cuales una tal conversión puede ocurrir: el religioso, el erótico y el ideológico.

¹⁷ La investigación sobre la conversión abarca un gran número de estudios. En lo que sigue, mencionamos los más relevantes para nuestro propósito. Remitimos, sin embargo, a la amplísima bibliografía, en la que se estudian las coordenadas culturales, formales y estéticas del vuelco existencial. Destacamos, a modo de introducción, solo unos pocos:

Un estudio pionero sobre los aspectos sociales y religiosos de la conversión: Rambo (1993); sobre el relato de conversión en Shakespeare y Lope de Vega: Calvo (1996); sobre metáforas para la conversión en el teatro áureo: Levin (1999); sobre la conversión religiosa y cambios de personalidad: Paloutzian et al. (1999); sobre teorías del cambio religioso: Rambo (1999); sobre poesía y conversión en la Edad Media: Zink (2003); sobre el vínculo entre la experiencia y la elaboración literaria de la conversión: Brucker (ed.) (2005), Edición digital de relatos de conversión, siglos XVI-XX, Universidad de Hamburgo: https://www.konversionen.uni-hamburg.de/receive/def_webpage_00000001.

¹⁸ Empleamos la palabra converso para aquellas personas que se convierten de una religión o confesión a otra. Para personas que realizan una conversión no religiosa empleamos el adjetivo convertido/convertida.

¹⁹ Arthur Rimbaud empleó esta expresión en su carta a Georges Izambard en 1871 (v. Lejeune 2016).

La investigación de los años 1980 en adelante está marcada por el *narrative turn*, lo cual se manifiesta no solo en la aplicación del análisis discursivo y literario más allá de los estudios literarios sino también en la emergencia término *relatos de conversión* como término casi técnico en las ciencias sociales.

Louis Desgraves (1983) utiliza el término *relatos de conversión* para investigar la repercusión sociocultural de la conversión del humanista y poeta vasco-francés Jean de Sponde (1557-1595) del protestantismo al catolicismo. El relato de conversión es aquel escrito, en el cual Jean de Sponde justifica su cambio de confesión. Se trata de una modalidad discursiva, en la cual un yo narrador relata su vida antes y después de la conversión y también la experiencia de la conversión propiamente dicha. Desgraves señala que en los siglos XVI y XVII los relatos de conversión no siempre son autobiográficos y que su función es, ante todo, ejemplar y de entretenimiento; el público no habría recurrido tanto a estos escritos para buscar orientación religiosa, sino más bien habría tomado gusto por la teatralidad de la conversión propiamente dicha.

Una primera cumbre del enfoque literario-discursivo sobre el fenómeno de la conversión es el nutridísimo artículo de la teóloga Paula Fredriksen (1986) sobre los vínculos intertextuales entre la conversión de San Pablo narrada por el evangelista Lucas en los *Hechos de los Apóstoles*, las cartas del propio San Pablo y la conversión de San Agustín narrada en el libro IX de las *Confessiones*. Fredriksen relata en su artículo cómo el discurso teológico sobre la conversión se ha ido desplazando de la preocupación por verificar la historia narrada en la biografía de sus autores hacia un análisis crítico de los patrones discursivos en la elaboración escrita de la conversión. Tanto el carácter intra e intertextual del discurso sobre la propia persona como la autorreferencialidad del discurso autobiográfico son los hallazgos más destacados de Fredriksen, inspirados quizás por las teorías literarias de la posmodernidad.

El sociólogo Bernd Ulmer (1988) se interesa por el carácter reconstructivo de lo que él llama relatos de conversión, los cuales él, además, considera como un género. Así pues, habla de los relatos de conversión como de un «género reconstructivo» (*rekonstruktive Gattung*), sin problematizar este término, sin embargo.²⁰ Para su

²⁰ Desde el punto de vista literario, la clasificación de una obra bajo lo que Goethe llamó «formas naturales de la poesía», a saber la épica, la lírica y el drama o bien bajo un subgénero históricamente variable como la elegía, la novela corta o aun la novela, depende de rasgos tanto formales como también de contenido (cf. Wilpert 2001, s.v. *Gattungen*). En todo caso, los relatos de conversión

investigación, Ulmer entrevistó a personas que afirmaron haber experimentado una conversión en sus vidas. Los relatos de vida que de esa experiencia resultan se estructuran, según Ulmer, en una biografía pre y en otra posconversional. Esta bipartición, concluye el autor, es un patrón discursivo para reconstruir la historia de la propia persona. A la luz del teorema barthesiano de que «la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro» (Barthes 1994: 70), el atributo del carácter reconstructivo del relato de conversión no solo supone un retroceso conceptual ya que pone en cuestión la autorreferencialidad del lenguaje, sino que también es un estereotipo teórico, tal y como demuestra el análisis de Carl et al. (2016).

En la década de los 1990 ven la luz una serie de trabajos fundamentales para nuestro análisis: En 1997 aparece el volumen *De la conversion*, editado por Jean-Christophe Attias. Se trata de un vasto recorrido por el panorama literario, religioso e histórico de la conversión que se divide en las secciones: retornos, fronteras, transgresiones, modelos y principios. La conversión se entiende en este volumen como movimiento de regreso y a la vez como un avance. ‘Yo es el otro’ y ‘conviértete en el que eres’ son las dos proposiciones que, según el editor, confluyen en el carácter contradictorio de este movimiento.

La investigación de Thierry Wanegffelen (1997) retoma y corrobora los datos aportados por Desgraves (1983) acerca del papel del relato de conversión en la Francia protestante. Mientras en Francia entre 1600 y 1623 en el contexto de la controversia confesional entre protestantes y católicos durante la Contrarreforma hay un verdadero auge de relatos de conversión, llama la atención una notable desproporción entre la cantidad de relatos publicados y su impacto en el número de conversiones efectivas.²¹ Wanegffelen atribuye esta desproporción al carácter

podrían ser un subgénero de la autobiografía, pero, como sugiere Lejeune (2001, v. infra), el relato de conversión es precisamente lo que permite hablar de la autobiografía como de un género. Esta perspectiva, por su parte, no resuelve el problema de los relatos de conversión que aparecen a lo largo de los siglos XVI y XVII, los cuales no están enmarcados en un recuento de acontecimientos existenciales más allá del episodio de la conversión. Tampoco nos convence la argumentación de Hirsch (2009), la cual postula el carácter genérico del relato de conversión casi exclusivamente a partir de rasgos formales, especialmente la bipartición de la vida en un antes y un después, separados por el episodio de la conversión. Más convincente es, en torno a la cuestión del género, el trabajo de Carl et al. (2016): A partir de una perspectiva histórica y transcultural, las autoras tratan de definir el carácter genérico de los relatos de conversión a partir del concepto de la persona que en ellos se manifiesta.

²¹ «Les récits de conversion, en effet, sont publiés avant tout pour inciter d’autres fidèles de l’Église adverse à se convertir à leur tour. Au reste, une étude quantitative, comme celle qu’a menée récemment Philip Benedict pour l’ensemble de la population huguenote française dans la période 1600-1685, permet de relativiser l’impression laissée par la lecture de tant de récits de conversion : si quelques recrues sont gagnées ou perdues par l’une et l’autre confessions, particulièrement dans des régions comme l’Aquitaine ou la Saintonge, le phénomène reste quantitativement négligeable, et, en

tipificado que se dibuja en los relatos: el protagonista es un converso idealizado, al que le repugna su vida, abandona sus costumbres y abraza por convicción intelectual una nueva fe, por lo general, el catolicismo (Wanegffelen 1997); como ya había constatado Desgraves (1983) esta tipificación apunta más bien a un gusto por la teatralidad por parte del público y no tanto a la función orientadora del relato de conversión.

2.2. Las funciones del relato de conversión en la autobiografía

Mientras el interés científico se centra en el carácter eminentemente literario de la conversión, se llegará no solo a resaltar su estructura narrativa sino también a debatir sobre su delimitación como género literario frente a otras modalidades que adopta el discurso del yo.

El propio Philippe Lejeune, quien aun en 1975 consideraba la identidad de autor, narrador y protagonista como rasgo fundamental de la autobiografía, observa en 2001 el papel crucial de lo que llama «el giro de vida» (*le tournant de vie*) en los discursos autobiográficos antes y después de Rousseau. El giro existencial, dice Lejeune, es más que una mera etapa en el transcurso de una vida. Es una «imagen única y dramática» (2001: 9), sobre la cual descansa la diferencia entre *currículum vitae* y autobiografía. La autobiografía es más que la cronología de un aprendizaje o de una carrera profesional. A ella le está reservada la inclusión del giro existencial. Lo que le confiere su carácter genérico a la autobiografía es precisamente el relato de conversión:

El *currículum vitae* es la forma breve más utilitaria que deja el menor espacio para la construcción autobiográfica: la imagen (única y dramática) del 'giro' se sustituye allí por la (múltiple y ritual) de las 'etapas' – de una educación y de una carrera.²²

Riley (2004 : 2) ve en la conversión «el momento fundacional en el cual él o ella adopta un nuevo sistema filosófico, visión del mundo o vocación»²³, el cual consiste en un carácter paradójico, que a la vez le confiere continuidad al sujeto literario, pero

tout cas, disproportionné en comparaison de la production imprimée qu'il a suscité» Wanegffelen (1997 : 184). Citamos aquí de la versión en línea, p. 2 : Thierry Wanegffelen. *Récits de conversion des XVIe et XVIIe siècles Discours confessionnel et expérience individuelle. De la conversion*, Éditions du Cerf, p. 183-202, 1998, Collection " Patrimoines ". <hal-00285383>.

²² «Le *curriculum vitae* esta la forme brève la plus utilitaire, et qui laisse le moins de place à la construction autobiographique: l'image (unique et dramatique) du 'tournant' y est supplantée par celle (multiple et rituelle) des 'étapes' – d'une éducation et d'une carrière».

²³ «[...] the foundational moment in which he or she adopts a new philosophical system, worldview or vocation» (Riley 2004: 2).

que también lo divide en un antes y un después. El relato de conversión cumple una función disruptiva y a la vez unificadora en la construcción narrativa del yo:

Las características de una narrativa de conversión tienen implicaciones para normas genéricas que son tan paradójicas como la estructura de la conversión propiamente dicha, o más bien, que emanan directamente de aquella paradoja central. Así como la conversión es tanto una totalización como una interrupción de la subjetividad, la narrativa de la conversión sitúa el texto que la contiene tanto dentro como fuera de los parámetros genéricos.²⁴

Benoît (2007: 147) formula una observación parecida al hablar de la "función orientadora" que cumple el relato de conversión dentro de la obra autobiográfica:

El relato de conversión propiamente dicho no es más que un episodio narrativo retrospectivo entre otros. Puede limitarse a un capítulo dentro de un ensayo, una página en un diario, a un poema dentro de un recuento, a una carta, a un texto aislado. Puede ocupar un espacio más amplio. De todas formas, orienta la obra entera.²⁵

¿En qué consiste esta 'función orientadora' del relato de conversión? Algunos críticos abogan por considerar el relato de conversión como forma primigenia del discurso autobiográfico: «El relato de conversión ocupa un lugar privilegiado en la historia de la escritura autobiográfica. Históricamente constituye su primera forma»²⁶, escribe Benoît (2007: 11). Otros, como Hirsch (2009), consideran que el relato de conversión reúne rasgos de los tres grandes géneros literarios y que toca los límites del género autobiográfico.

Hirsch (2009) se concentra en la conversión de intelectuales judíos al Cristianismo y juega en su artículo con la ambigüedad del término *género*, refiriéndose, por un lado, al género literario del relato de conversión pero también al género del yo convertido. Este yo, constata la autora, que se halla fracturado en dos partes («brisé en deux») merece el nombre de *sujeto* en tanto que se somete a una total pasividad ante el encuentro con Dios – hemos aquí, escribe Hirsch, una semejanza con el yo místico.²⁷ El análisis de Hirsch convence solo hasta el punto en el que ve la

²⁴ «The characteristics of the narrative of conversion have implications for generic norms that are as paradoxical as the structure of conversion itself, or rather, that spring directly from that central paradox. Just as conversion is both a totalization and an interruption of subjectivity, the conversion narrative places the text that contains it both inside and outside of generic parameters» (Riley 2004: 17).

²⁵ «Le récit de conversion proprement dit n'est qu'un épisode narratif rétrospectif parmi d'autres. Il peut se limiter à un chapitre dans un essai, une page dans un journal, un poème dans un recueil, une lettre, un texte isolé. Il peut occuper une plus grande place. De toute façon, il oriente toute l'œuvre».

²⁶ «[...] le récit de conversion occupe une place privilégiée dans l'histoire de l'écriture autobiographique. Historiquement il en constitue la première forme» (Benoît 2007: 11).

²⁷ «Hemos mostrado cómo [el relato de conversión] se construye en el umbral con el relato, mezclando poesía, teatro y narración y tocando desde el interior los límites del género autobiográfico, ya que el texto descansa sobre un sujeto fracturado en dos por su experiencia de la fe. Este sujeto se

pasividad del yo converso no solo como distintiva de la presencia divina experimentada por los conversos, a diferencia de los profetas que no necesitarían de esa pasividad, sino también como necesaria para percibir la presencia de Dios. Sobre todo nos parece advertir en Hirsch un concepto de la conversión hegemónico que sitúa por ejemplo el Cristianismo en la posición de verdad poderosa, ante la cual el yo converso ha de sucumbir necesariamente adoptando dicha posición receptiva y de sumisión. A la luz de personalidades como Uriel da Costa quien, como efecto de su búsqueda de arraigo en diferentes confesiones y religiones, terminó diluyendo los límites establecidos entre protestantismo, catolicismo y judaísmo, el concepto de *sujeto* no resulta válido para la religiosidad de los conversos en los siglos XVI y XVII. Más bien, da Costa es un creyente activamente ecléctico, nutrido por su familiaridad con diferentes tradiciones religiosas y culturales.

El enfoque de Hirsch (2009) nos parece, sin embargo, sugerente en cuanto a la correspondencia que establece entre el género del yo literario y el género de la narración. Creemos que en este vínculo reside un gran potencial investigativo, sobre todo ante las diferentes concepciones de la *persona* que hallaron Carl et al. (2016) en su enfoque transcultural e histórico sobre los relatos de conversión.

Con respecto a la escritura autobiográfica en lengua española durante los siglos XVI y XVII se han debatido por un lado las funciones de la conversión en la elaboración discursiva del yo, por otro lado, se ha hecho hincapié sobre los elementos constitutivos del relato de conversión.

Levisi (1991) pone de relieve la máxima de Jean Starobinski, según la cual «toda autobiografía es auto-interpretación» y subraya que en la autobiografía de los *Siglos de Oro* esta auto-interpretación sirve al propósito de enaltecer la gracia divina que el yo literario experimenta en un momento dado de su vida narrada. La historia de este yo no sería, pues, un fin en sí mismo, tal y como se podría pensar de acuerdo con la definición clásica de Lejeune (1975), sino que el devenir del yo supedita a la

presenta a menudo en su texto con una pasividad necesaria siempre y cuando uno no es profeta para recibir la presencia de Dios. De lo cual resulta una reflexión sobre el género sexualizado de los conversos. Los místicos se presentan a menudo en una posición de amante [femenina, S.C.], una posición enamorada ante Cristo o Dios» (Hirsch 2009: 88-89).

«Nous avons montré comment [le récit de conversion] se construit à la frontière du récit, mêlant poésie, théâtre et narration, et touchant de l'intérieur les limites du genre autobiographique puisque le texte est porté par un sujet brisé en deux par son expérience de la foi. Ce sujet se présente souvent dans son texte dans une passivité nécessaire quand on n'est pas prophète pour recevoir la présence de Dieu. D'où une réflexion sur le genre sexué que portent les convertis. Les mystiques se présentent souvent dans une position d'amante, une position amoureuse face au Christ ou à Dieu» (Hirsch 2009 : 88-89).

presentación de un llamémoslo *yo* superior, decisivo para el desarrollo espiritual de la persona. Un desiderado de este enfoque reside en la clarificación de los conceptos de personalidad y persona. Precisamente a la luz del carácter auto-interpretativo, sería interesante saber qué papel desempeña el encuentro con lo divino para que el *yo* literario se auto-interprete como *persona* o quizás como *individuo*.

Spadaccini y Talens (1991: 10) llaman la atención sobre la duplicidad del *yo* en el discurso autobiográfico áureo, un aspecto enunciativo de gran relevancia para el análisis de la conversión. El *yo* autobiográfico, señalan los autores, cumple la función no solo de afirmar su existencia sino también de presentarse a sí mismo como testigo autorizado a garantizar la veracidad del discurso: «[...] la retoricidad de la primera persona tiene dos funciones distintas y articuladas: construir un *yo* y usar esta construcción para validar la verdad»²⁸

Darst (1998) por su parte ha visto la conversión como estrategia para ajustar el cierre de una obra ficcional al discurso contrarreformista. La conversión puede alcanzarse mediante el bautizo, el casamiento o la muerte, tres estrategias para transformar una obra profana a lo divino y ajustarla, así, al pensamiento contrarreformista.

De lo expuesto anteriormente concluimos que el relato de conversión es una parte integrante y definitoria del discurso autobiográfico. Una autobiografía bien puede abarcar vivencias desde el nacimiento hasta una edad más o menos avanzada del *yo* literario; las obras de San Pablo y de San Agustín, fundacionales del género autobiográfico en Occidente, muestran que en el núcleo del relato de vida está formado por una experiencia de muerte y renacimiento – por el relato de conversión. En cuanto a los contenidos de esta experiencia, se ha visto que fueron propensos a ser amalgamados por determinados intereses ideológico-religiosos, por ejemplo cuando la conversión al catolicismo se define como de por sí buena y deseable, contrapuesta a la perversión. Weigel (2004) ha advertido sobre los peligros de extrapolar un tal empleo del concepto de conversión al uso científico del término: Desde el punto de vista de quien se convierte, la conversión no es necesariamente un cambio hacia el bien, sino, por un lado, sinónimo de desarraigo y exclusión social,

²⁸ «[...] the rhetorical first person has two distinct and articulated functions: to construct a self and to use this construction for the validation of truth».

y por otro lado de competencias multiculturales y plurilingüísticas, contrapuestas a la idea de una pertenencia cultural única y unívoca.

En el análisis de nuestro corpus queremos, pues, abstenernos de valorar las transformaciones de los protagonistas literarios en términos de lo bueno o malo. Más bien, nos interesará enfocar los movimientos (psicológicos, emocionales y geográficos), por los que pasan. La conversión, entendida como profunda transformación existencial, atañe a diferentes niveles de la narración autobiográfica y concuerda con lo que Ette (2005) llama escritura entre los mundos (*ZwischenWeltenSchreiben*), la cual se articula como poética del movimiento. El germanista y romanista Ette analiza un amplio espectro de obras literarias y artísticas bajo la óptica del movimiento llegando a la conclusión de que se trata de obras sin domicilio fijo, sino que, al contrario, se constituyen a partir de mudanzas y viajes, ya sea de sus autores y autoras o bien de sus protagonistas.

El hallazgo de Ette desemboca en el planteamiento de una metodología filológica que traspasa los límites tradicionales de las filologías nacionales. Nuestro trabajo no es capaz de hacer frente a un planteamiento tan ambicioso como, creemos, necesario. Sí pretendemos llamar la atención sobre la relevancia de la conversión como factor de movimiento que configura el discurso del yo en la modernidad temprana.

3. Nuestro corpus

3.1. La novela picaresca

La conversión ha sido un tema ampliamente discutido en la investigación de la picaresca, la cual está representada en el presente trabajo por el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*. A partir de la revolucionaria tesis del autor converso del *Lazarillo* formulada por Américo Castro (1960)²⁹, Francisco Márquez Villanueva

²⁹ «El estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado. La persona del autor (de ascendencia judía) se retrajo tanto, que ni siquiera quiso revelar su nombre. El autobiografismo del *Lazarillo* es solidario de su anonimato» (Castro 1960: 137).

Prescindimos, en lo que sigue, de reconstruir el debate crítico acerca del autor presuntamente converso, ya que existen múltiples y muy bien nutridos recuentos del mismo. Remitimos, por ejemplo, al resumen tan comprimido como exacto por parte de Zepp (2005), al extraordinario detallismo de Baños (2007) y a la mirada crítica sobre la cuestión de la mano de Ehrlicher (2008).

La crítica de Ehrlicher (2008) acerca del debate sobre el autor converso puntualiza, en nuestra opinión muy bien tanto la naturaleza como la problemática de las especulaciones alrededor del anónimo autor del *Lazarillo*. En particular, Ehrlicher critica los intentos de desproveer el texto de su ambigüedad y natural polisemia en aras de sostener determinadas hipótesis sobre la autoría. Rosa Navarro Durán, por ejemplo, supone que el último párrafo del prólogo lazarlillesco habría sido

(1968: 105-107) designa la conversión como «verdadero problema espiritual del autor» (1968: 129), «drama interno de un alma a solas consigo misma» (1968: 128) y finalmente como una «fórmula literaria», entendida también como «una actitud de desesperanza nihilista» (1968: 136):

Los caracteres de la ficción picaresca quedan así delimitados para siempre por el acierto con que el autor del *Lazarillo* logra verter la intensidad y radicalismo de su actitud espiritual en cauce no menos estricto: una fórmula literaria donde el pesimismo y la desesperanza, elevados a un nivel de visión filosófica, adquieren el peso de un implacable destino humano (Márquez Villanueva 1968: 137).³⁰

De sumo interés nos parece el acercamiento de Zepp (2005) al *Lazarillo*. Tras mostrar en detalle los altibajos del debate sobre el autor presuntamente converso, la estudiosa muestra paralelismos estructurales y de contenido entre el discurso del *Lazarillo* y los relatos de vida pronunciados por boca de los presos ante los tribunales inquisitoriales.

Como el *Lazarillo* está escrito mayoritariamente en primera persona de singular, argumenta Zepp, es en cierta medida comprensible que las circunstancias del yo-protagonista se hayan querido proyectar sobre el anónimo autor en el discurso crítico. Al mismo tiempo, la estudiosa problematiza en qué medida pueda ser relevante para el análisis filológico el esclarecimiento de los orígenes del autor.³¹ A

intencionado, en verdad, como prólogo al tratado primero. La erudita no duda en realizar su edición digital de la obra con una página en blanco, ayudándose de las posibilidades que ofrece la edición digital, construyendo, así, las pruebas para su propia hipótesis (v. Ehrlicher 2008). Ehrlicher problematiza este tipo de falsificaciones y aboga por respetar la ambigüedad de la obra. Nuestro estudio se suma a este llamamiento.

³⁰ Márquez Villanueva ve, pues, la conversión plasmada en el tono general de la narración lazarlillesca, al cual sitúa en una línea con *La Celestina* y otras obras de protesta social y religiosa: «Nuestra única reserva ante la tesis de Castro se alzaría ante ciertas expresiones suyas que parecen sugerir una actitud judaizante o descreída por parte del autor, pues (volvemos a insistir) por mucho que el libro se deslice en sentido heterodoxo, no es comprensible sino a partir de supuestos depuradamente cristianos.[...] Más aún, el carácter converso del *Lazarillo* no viene sino a reforzar su coherencia con toda esa literatura de corrosiva protesta social y religiosa desprendida en gran parte de *La Celestina* y que, en cruce fecundo con el erasmismo, cabe definir como una picaresca».

En una línea parecida argumenta Bauer (1994), quien ve el desengaño existencial como principal indicio para el origen converso del autor anónimo.

³¹ Américo Castro interpretó el hecho de que Lázaro viera cómo el escudero oía misa como prueba de su falta de devoción cristiana y por ende como indicio para la naturaleza conversa de una personalidad autorial que se reflejaría en el yo literario. A este respecto y, a nuestro entender, con razón Zepp (2005: 378-379) se pregunta por la relevancia de una tal interpretación para el análisis del texto propiamente dicho: «Pero sobre todo a esta y otras interpretaciones parecidas les subyace una idea poco clara de lo que una posible identificación del origen judío o converso del autor de un texto puede significar desde la óptica literaria. ¿Existe, más allá de la esfera del culto, un discurso específicamente judío? Sobre el origen del autor del *Lazarillo* de Tormes no sabemos nada y es cuestionable si algún día aparecerán los documentos que resuelvan este enigma»

Vor allem jedoch liegt dieser und ähnlichen Interpretationen eine unklare Vorstellung davon zugrunde, was die Identifizierung einer möglichen jüdischen bzw. converso-Herkunft des Autors eines Texts aus literaturwissenschaftlicher Sicht eigentlich bedeuten soll. Gibt es – außerhalb der Sphäre des Kults – einen spezifisch jüdischen Diskurs? Über die faktische Herkunft des Autors des *Lazarillo*

día de hoy, el *Lazarillo de Tormes* se presenta como una «revuelta burlesca contra los dispositivos de exclusión» (Zepp 2005: 385), la cual se articula como sátira de la fe de vida que el tribunal inquisitorial reclamaba de quienes ante él comparecían:

La autobiografía ficcional de Lazarillo es, en consecuencia, solo a primera vista una mera justificación de su trayectoria vital hasta la suerte en el matrimonio con la amante del arcipreste. Sería, más allá de esto, la denuncia satírica de un tipo textual que estaba muy expandido en la España del siglo XVI y con esto también el intento de una revuelta burlesca contra los dispositivos de exclusión vinculados al tipo textual jurídico que les corresponde.³²

De particular relevancia para nuestro propósito es el hallazgo de Zepp (2005) de la pertenencia doble que caracteriza a Lázaro: Por un lado nace en el agua como Moisés, quien es israelí, pero a la vez criado por una madre egipcia. *Lazarillo* nace en el río, como el transmisor de la Ley Mosaica pero a la vez en los márgenes de la sociedad, de padres, cuya moralidad se presenta como dudosa a lo largo de la narración.³³

La pertenencia doble de Lázaro subvierte, en nuestra opinión, la idea de una pertenencia unívoca tal y como la postulan los conceptos hegemónicos de la conversión, de modo que haremos especial hincapié en este aspecto en la presentación de nuestro marco teórico así como en nuestro propio análisis de *Lazarillo*.

Ehrlicher (2010) se ha dedicado de lleno al papel de la conversión en el *Lazarillo*. En su estudio *Entre el carnaval y la conversión: peregrinos y pícaros en la literatura española de la modernidad temprana* (*Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*) entiende la conversión como escenificación literaria de un distanciamiento de contenidos religiosos por parte del héroe picaresco. La conversión es un mecanismo narrativo estrechamente ligado a la inversión de convenciones sociales dentro del universo narrado. En estrecha relación con las teorías culturales de Hörisch (2007 y 2010), Hanno Ehrlicher (2010: 68) habla de la «conversión espiritual» del pícaro como de un

de Tormes wissen wir nichts, und es bleibt fraglich, ob noch eines Tages Dokumente auftauchen, die das Rätsel der Autorschaft lösen».

³² «Lazarillos fiktive Autobiographie ist demnach nur auf den ersten Blick eine bloße Rechtfertigung seines Lebensweges bis zum Glück in der Ehe mit der Geliebten des Erzpriesters. Sie wäre darüber hinaus die satirische Anprangerung einer Textsorte, die im Spanien des 16. Jahrhunderts weit verbreitet war, und damit auch die im Modus des Spotts versuchte Revolte gegen die Exklusionsdispositive, die sich mit der entsprechenden juristischen Textsorte verbinden».

³³ Sobre la afinidad del nacimiento de Lázaro con el de héroes caballerescos como el Amadís llamaron la atención García de la Concha y Rico, entre muchos otros especialistas de la obra. Cabría reflexionar entonces en qué medida los héroes caballerescos disponen de una pertenencia múltiple en el sentido arriba mencionado.

movimiento paralelo a una «theologisch angeleiteten gegenreformatorischen Konversion des Literarischen». Para Ehrlicher el *Guzmán de Alfarache* es la versión reespiritualizada de la novela picaresca en tanto que la conversión final del protagonista actúa como 'giro moral' («moralische Kehre») del género.

La lectura de Ehrlicher concuerda en gran medida con la de Parker (1979: 162) quien había señalado que «A[a]quí el criminal, atormentado y sufriendo, siente compasión por vez primera, compasión por una humanidad en que los hombres se portan tan inhumanamente los unos con los otros».

Cavillac (1994) por su parte no descarta que Guzmán haya pasado por un mejoramiento moral mientras está en las galeras, pero acentúa el hecho de que esa conversión está formulada en una terminología mercantil. Lo moralmente bueno, concluye Cavillac, se alcanza participando en la circulación de bienes dinerarios mediante inversión, cambio e intercambio financiero.

3.2. El discurso místico

Las funciones de la conversión en el *Libro de la vida* de Santa Teresa han gozado de gran interés en los estudios literarios. La autora distribuye su conversión en dos pasajes, el capítulo 9, donde impacta en la autora la conversión de San Agustín, y el capítulo 22 donde la autora recurre al tópico místico de las «nuevas palabras» con las cuales se propone expresar la transformación que la conversión obró en ella. Mientras en el *Guzmán* y en el *Lazarillo*, la metáfora del despertar, desempeña un papel central cuando el yo literario se halla con «un corazón distinto», en el *Libro de la vida* de Santa Teresa la conversión se opera a través de la enfermedad y de la muerte.

El capítulo noveno de *Libro* ha sido desde siempre destacado como lugar privilegiado de la conversión de la protagonista. Steggink (1986) lo denomina como un lugar de transición entre «la autobiografía propiamente dicha» y los subsiguientes capítulos que versarán, a modo de tratado teológico, sobre la oración y sus beneficios. Celis (2008: 8) subraya que «los críticos, seducidos a su vez por la retórica confesional, están generalmente de acuerdo en que la esperada 'conversión' de Teresa ocurre en el capítulo 9 como consecuencia de la aparición del Cristo sufriente»³⁴. Stoll (2005: 794) ve el capítulo IX como «eje estructural y dramático de

³⁴ Entre los investigadores del Libro notamos una cierta tendencia a aislar los capítulos del Libro del contexto general de la narración autobiográfica, como si de unidades cerradas se tratase: Smullin

aquel itinerario hacia la salud del alma», en el cual «la autora [...] desarrolla de manera sumamente condensada las etapas del dramático proceso de su conversión 'renovada' y definitiva al amor de Jesucristo». García de la Concha (2009: 23-24) apunta que «[N]o es casual que comience a escribir justo en el momento en que, tras su 'conversión' de 1554, empieza su etapa mística» y cita, a continuación, algunas palabras de la escena inicial del capítulo noveno: «[T]odo comienza cuando, a raíz de contemplar aquella imagen del Cristo cubierto de llagas, 'toda [se] turbó [...]». Álvarez (1999: 513) dice con respecto al mismo capítulo que «el relato llega al trance crucial de la conversión de Teresa» y Lorenz (2002: 24) le otorga asimismo una función transitoria al capítulo noveno por el hecho de que, a partir de él, se constataría un mejoramiento de la protagonista en cuanto a su estado de ánimo y de su salud.

En la investigación más reciente, se le ha otorgado una creciente atención a los capítulos 20 a 23, en los cuales la voz narradora dice escribir «un libro nuevo, una vida nueva» (v. por ejemplo Smullin Brown 2009).

El *Libro de la vida* parece constar, así, de una estructura afín al doble ciclo de novela caballeresca, en el cual el héroe artúrico sale y regresa a su hogar (primera 'salida' en el capítulo 9, segunda salida en el capítulo 22). En el *Libro de la vida* se manifiesta una tensión interesante entre conversión, muerte, enfermedad y escritura, con reminiscencias sugerentes al doble ciclo de la novela caballeresca y a las *Confesiones* de San Agustín.

3.3. La autobiografía de soldado

De las obras que estudiamos, el *Discurso de mi vida* de Alonso de Contreras es quizás la que menos atención a reclamado en los estudios literarios. El soldado, Alonso de Contreras, que comparte rasgos con el (anti)héroe picaresco, se retira al Moncayo, una montaña, en la cual pretende llevar una vida retirada de las exigencias militares y vivir como ermitaño.

El retiro de Contreras se ha visto como evasión temporal de sus obligaciones militares, fruto de un sentimiento de humillación por no haber recibido una sargentía

Brown (2009: 19) , por ejemplo, dedica su análisis a «Saint Teresa's rhetorical strategy in the twentieth chapter of *Libro de la vida*» y Roig (1982) realiza un «comentario estilístico del capítulo xxxii del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús».

anhelada.³⁵ Levisi (1988: 117) habla de un «esporádico flirteo» y Juárez Almendros (2006: 154) de «un paréntesis, un respiro al torbellino de su vida». Por otro lado, Contreras se muestra resuelto a transcurrir el resto de su vida como ermitaño. El Moncayo es un lugar elevado y, a la vez fronterizo, pues, como explica Ettinghausen (1988: 161, n. 13), «el Moncayo es un monte en la frontera entre las provincias Soria y Zaragoza». Contreras se vale de uno de los motivos más arraigados en la historia de la literatura para designar tanto el contacto del ser humano con lo divino, a saber de Moisés con Dios en el monte Sinaí, como también de la transfiguración de Jesús en el monte de Tabor. En general, el motivo de la montaña remite al complejo temático de la elevación del yo, tal y como fue estudiado en la literatura alemana por Pestalozzi (1970), a cuyas observaciones no podemos evitar recurrir para nuestro análisis.

El gran historiador, Fernand Braudel (1995) señala que ya desde el punto de vista geográfico la montaña se presenta como territorio definido por «confines humanos» («human boundaries»), que difieren las fronteras representables en la cartografía.³⁶ Así pues, el motivo literario de la montaña abre analogías interesantes entre los límites geográficos y los límites del ser humano. Contreras es devuelto a su vida de soldado y la ‘evasión’ espiritual al Moncayo se presenta, al menos a primera vista, como superación de sus propios límites.

3.4. La autobiografía judía

El escrito *Dialogos contra a cristandade* de João Pinto Delgado cierra nuestro ciclo de comentarios y, a la vez, abre todo un espectro temático, que, dentro de los límites del presente trabajo no podremos valorar como se merecería.³⁷ Nos adentramos,

³⁵ Sobre la relación de Contreras con sus superiores véase el excelente estudio contrastivo de Ettinghausen (1975) entre la Vida y los diferentes memoriales, relaciones y cartas conservadas en el archivo de Simancas (cf. infra). También J.M. Pelorson (1970) reproduce la dedicatoria que Lope de Vega a Alonso de Contreras en su comedia *El rey sin reino* contrastando los hechos allí mencionados con su evocación en la Vida.

³⁶ «What exactly is a mountain? [...] What should be reckoned are the uncertain human boundaries which cannot easily be shown on a map" (Braudel 1995: 30).

³⁷ Remitimos a este respecto a estudios minuciosos sobre historia y cultura de los marranos como por ejemplo: Baer (1981), Blázquez (1988), Alpert (2001), Gitlitz (2002), Israel (2002), Jacobs (2002), Lewin (1987), Kunin (2009), Méchoulan (1993), Navarrete (2003), Roth (2002).

Sobre la relación entre el así llamado marranismo, la literatura en lengua española y la representación literaria del personaje judío véanse Hassan (2001) y Benbassa (2005) entre muchos otros.

Sobre el carácter subversivo de la literatura de los sefardíes con respecto a los discursos inquisitoriales desde la Península Ibérica durante los siglos XVI y XVII véase den Boer (2005).

con este escrito, en la literarización de la conversión entre los escritores sefardíes de los siglos XVI y XVII. El capítulo se dedicará al manuscrito *Dialogos contra a cristandade* de João Pinto Delgado, leído y clasificado repetidamente como autobiografía por ejemplo por Révah (1961) quien denomina la obra como «Autobiographie d'un Marrane».

Si bien la obra de Pinto Delgado no cumple, en nuestra opinión, con los criterios clásicos de una obra autobiográfica, hemos de tomar en serio la definición de Révah e indagar en las características de la autobiografía judía. Con la ayuda del minucioso estudio de Moseley (2006) nos preguntaremos en qué medida la obra de Pinto Delgado puede clasificarse como autobiografía judía o bien si no es más apropiado denominarla como relato de conversión.

Pinto Delgado combina la experiencia de una ruptura existencial con el hibridismo genérico: Un yo-protagonista habla sobre sí mismo dentro de una comunidad religiosa y negocia así su pertenencia dialogando con diferentes interlocutores. Al mismo tiempo, el protagonista recita de memoria poemas escritos por él mismo, que explica a modo de glosas en las partes en prosa. Révah (1961: 45) distingue entre el discurso del peregrino, Moseh, y una segunda parte, en la cual habla la figura del caballero y la cual define como «beaucoup plus développée que la première».

La bipartición estructural de los *Dialogos* puede matizarse subrayando la presencia del peregrino también en la parte dominada por el discurso del caballero. El peregrino responde allí a la invitación del caballero y sus intervenciones tienen, así, carácter de réplica. A lo largo de la obra, el peregrino pierde sucesivamente su autonomía hasta el punto de desaparecer y ser sustituido por el caballero.

La voz del discurso autobiográfico se subordina, pues, a la voz exegética de las escrituras bíblicas mediante el caballero. De este modo, los *Dialogos* invitan a ver la conversión como una transferencia de saberes que oscila entre la prosa y la poesía, lo cristiano y su crítica, la fe y su exégesis, tal y como lo sugieren Kilcher y Schwartz (2010).

4. Marco teórico y método

Las cuestiones e hipótesis que han de guiar el presente análisis se nutren de varias fuentes teóricas que presentamos a continuación.

Vista la heterogeneidad del concepto de la conversión así como de las obras que estudiamos, hemos optado por no analizarlas desde un único marco teórico, sino

más bien de utilizar nuestro análisis para plantear nuevas preguntas y posibles vías de investigación sobre el discurso autobiográfico en lengua española y particularmente sobre los relatos de conversión.

4.1. Nuevos modelos para el relato de conversión: de San Pablo y San Agustín a Rilke (1910) y de Man (1979)

El relato de conversión narra el cambio de vida de un personaje, de malo a bueno y como tal mantiene similitudes estructurales con las *Metamorfosis* de Ovidio, las cuales giran alrededor de transformaciones corpóreas, si bien la metamorfosis, como transformación corpórea, no siempre implica un cambio hacia el bien o el mal. La metamorfosis es la transposición narrativa de un cambio corpóreo que además refleja el acto de la narración propiamente dicho.

Nuestra lectura del discurso autobiográfico propone una analogía temática y estructural del relato de conversión con una novela autobiográfica muy posterior que son los *Apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke (1910). Se trata de una novela en forma de diario, en la cual el protagonista parisino recuerda un episodio de su infancia en Dinamarca y que, como propone Harzer (2000), es una meta-ficción del cambio identitario.

El joven Malte halla delante de un espejo diferentes disfraces y máscaras que termina probando y con los cuales experimenta diferentes roles. El reflejo de sí mismo que observa en el espejo obedece al principio a su voluntad y Malte se divierte viendo cómo la imagen en el espejo imita sus gestos y movimientos. Pero cuando Malte cree haber perfeccionado el arte del enmascaramiento, su reflejo especular cobra de repente vida propia; no es ahora Malte quien le dicta los movimientos al espejo sino al revés, el reflejo de luna verde quien ejerce el control sobre Malte. Esta pérdida de control ocurre cuando Malte procura desaparecer por completo bajo sus disfraces, tapando no solo el cuerpo sino también el rostro, a modo de una mumificación. La pérdida de control ocurre porque Malte se olvida de lo que había querido representar ante el espejo. Se intercambian, en esta escena, los papeles del creador y de la criatura. Al mismo tiempo, la escena contiene reminiscencias al mito de Narciso, quien descubre su propia imagen en el reflejo del agua. No obstante, y como ha puntualizado Harzer (2000: 19ss.) en su interpretación del *Malte Laurids Brigge*, Narciso se convierte en observador de sí mismo, mientras

que Malte se convierte en objeto de su reflejo, supeditando a éste toda su autonomía.

En nuestra opinión, el relato de conversión en las obras autobiográficas de los siglos XVI y XVII funciona de una manera parecida a este episodio. En los protagonistas surge gradual o repentinamente un aspecto identitario desconocido o inesperado que ellos experimentan como novedoso y a la vez moralmente superior. Este aspecto cobra autonomía, escapándose al control del protagonista en el que sin embargo surge.

Paul de Man (1993: 136) ve el discurso autobiográfico como «estructura de reflejos mutuos», en la cual las instancias de la narración funcionan como imágenes el yo poético. Según de Man, el poema *The Excursion* del poeta romántico William Wordsworth (1814) trata de un hombre sordo que sustituye los sonidos de la naturaleza por la lectura de libros. Los personajes mutilados que aparecen a nivel de la historia son reflejos del yo poético de Wordsworth. Los personajes poéticos evocan una privación del yo literario que se caracteriza por la pérdida abrupta de un intercambio armónico. El discurso autobiográfico, no solo en la *Excursion* sino también en las demás obras poéticas de Wordsworth, argumenta de Man, es «un discurso de la auto-sanación, de la reconstrucción de uno mismo» (de Man 1993: 138). En los *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, de Man ve el sol que ilumina los epitafios como alegoría de un ojo que lee el texto, de modo que los Ensayos Wordsworthianos reproducen el texto del epitafio leído por el sol. La figura retórica que predomina, partiendo de esta imagen, el discurso autobiográfico es, para de Man la prosopopeya, «la ficción de la voz más allá de la tumba» (1993: 141).³⁸ Pues el personaje mutilado en la obra wordsworthiana pasa su vida imitando a otros, mientras le sobrecoge la idea de su propia mortalidad. La ficción de un ojo que lee el texto escrito va de la mano con la idea de un oído que escucha la voz del texto; en esta ficción reside la calidad auto-curativa del discurso autobiográfico; en la restitución de un yo entero, desprovisto de sus mutilaciones, ante la ficción de otro que percibe e interpreta su discurso.

³⁸ «La figura retórica que domina el discurso epitáfico o autobiográfico es, como hemos visto, la prosopopeya, la ficción de la voz de ultratumba; una piedra sin letras dejaría la existencia del sol en lo indefinido», trad. S.C. [«Die dominierende rhetorische Figur des epitaphischen oder autobiographischen Diskurses ist, wie wir gesehen haben, die Prosopopöie, die Fiktion der Stimme-von-jenseits-des-Grabes; ein unbeschriebener Stein würde die Existenz der Sonne in der Schwebe lassen»].

El relato de conversión sigue la tradición marcada por las conversiones de San Pablo y de San Agustín. Pero al enmarcarse en una obra autobiográfica funciona, como el episodio de Malte, como *mise en abyme* de la historia de vida. Los movimientos geográficos, existenciales y emocionales por los que los protagonistas pasan a lo largo de su relato de vida se condensan en la experiencia de la conversión como momento dramático de un movimiento sobrecogedor e irreversible; el discurso de vida se refleja en el relato de conversión como Malte se ve reflejado en el espejo y supeditado a él: El yo ficcional, que mira a Malte desde el espejo, adquiere autonomía y control sobre él; en términos literarios diríamos que el yo protagonista del relato de conversión adquiere autonomía y control sobre el yo narrador del discurso de vida.

4.2. El concepto de persona en los relatos de conversión (Genette 1998; Carl et al. 2016)

Estrechamente ligado con el cambio de perspectiva estará en lo que sigue el intento de ver más de cerca el umbral en cuestión. ¿En qué consiste y cómo se manifiesta? Esta cuestión nos parece de particular relevancia vista por ejemplo la controversia hasta hoy vigente acerca de la conversión del héroe picaresco: Ya en 1986 se preguntaba Brancaforte si Guzmán es un pícaro convertido o degradado; debates análogos se han conducido acerca de Lázaro de Tormes. La respuesta que proponemos en el presente estudio viene de la mano de Genette (1998), quien observó en la *Recherche* proustiana un momento parecido a la conversión en las *Confessiones* de San Agustín. Se trata, escribe Genette, de un momento, en el cual el yo narrador dispone de un saber absoluto frente al yo protagonista:

Aquí la *Recherche* se separa de la tradición de la novela de aprendizaje para acercarse a ciertas formas de la literatura religiosa como por ejemplo a las *Confessiones* de San Agustín: El narrador no solo sabe, a nivel empírico, más que el protagonista; sabe en un sentido absoluto, conoce la verdad, una verdad, a la cual el protagonista no se acerca gradualmente sino que, al contrario, ella, a pesar de diversas premoniciones y anunciaciones, le sobrecoge justo en aquel momento en el cual está, en cierto sentido, más alejado de ella que nunca [...]³⁹

³⁹ «Hier trennt sich die Recherche von der Tradition des Bildungsromans, um sich gewissen Formen der religiösen Literatur zu nähern wie etwa den Konfessionen des hl. Augustinus: Der Erzähler weiss nicht bloss –rein empirisch– mehr als der Held; er weiss im absoluten Sinne, er kennt die Wahrheit – eine Wahrheit, der sich der Held nicht schrittweise und kontinuierlich nähert, sondern die ihn ganz im Gegenteil, trotz diverser Vorzeichen und Ankündigungen, gerade in dem Moment ergreift, wo er in gewisser Weise weiter von ihr entfernt ist denn je zuvor: [...]» (Genette 1998: 182).

Nuestro propósito será comprobar la validez de esta hipótesis en las cinco obras de nuestro corpus. Si la hipótesis se confirma, podremos afirmar que el saber absoluto es el rasgo distintivo del yo literario en el discurso autobiográfico áureo frente a otras formas de desarrollo personal como podría ser la evolución del héroe en la novela de aprendizaje. Nuestra hipótesis es que en los relatos de conversión el narrador en primera persona revela una verdad o un saber absoluto y lo interesante será identificar en el relato esta pretensión de verdad. ¿Cuáles son sus marcadores?

4.3. La retórica de la conversión (Levin 1999)

En tercer lugar, se tratará de tener en cuenta la retórica de la conversión. Este aspecto ha sido estudiado por Levin (1999) en el teatro áureo. Con respecto a *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina la estudiosa destaca el uso de símbolos y metáforas (en la obra: el agua, el laurel y las joyas) para la conversión de Enrico de ladrón en penitente. Junto al ejemplo, la metáfora y el símbolo son, según Levin (1999: 12), reminiscencias al discurso homilético, cuya función primordial era «destacar la relevancia de las Escrituras y hacerlas comprensibles para sus congregaciones»⁴⁰. Así pues, ciertos símbolos les son comunes al sermón y al teatro de Tirso y de Calderón: el lago simboliza el bautizo y la cueva el renacimiento (Levin 1999: 13). Parte de la retórica de la conversión es asimismo la teatralidad del discurso, en la cual, según Levin, se muestra un estrecho vínculo intermedial entre el sermón y la pintura. La teatralidad es una estrategia comunicativa común a ambos géneros que sirve para alcanzar la salvación de las almas, explica Levin.

4.4. La conversión desde la óptica de quienes se convierten (Weigel 2004)

Creemos necesario aportar con nuestro estudio un cambio de perspectiva en el discurso crítico sobre la conversión. Hemos visto que la conversión se entiende como cambio de piel, como reconocimiento de una nueva verdad, como cambio de mala vida en buena y asimismo como regreso a una verdad original tras haber reconocido sus errores. De esta manera, la conversión se define y analiza mayoritariamente desde la óptica de la cultura o religión hegemónica, a la cual una minoría social o un grupo social marginado accede a través de conversiones ritualizadas y en no pocos casos forzadas por ser demonizado a través de la figura del pecador o malhechor histórico.

⁴⁰ «Preachers needed to make Scripture relevant and comprehensible to their congregations [...]».

La necesidad de cuestionar los atributos de verdad, mejoramiento y novedad inaudita al proceso de la conversión fue planteada por Weigel (2004) y es también una inquietud central del presente trabajo. Nos preguntaremos si es lícito denominar la conversión como un mejoramiento moral y novedoso o si no se trata más bien de un proceso de pérdida de identidad que en el discurso autobiográfico se presenta de manera problemática.

Punto de partida en el análisis de Weigel (2004: 84 ss.) es el *Mercader de Venecia* shakespeariano. Su protagonista judío, Shylock, le ha concedido un crédito dinerario al cristiano Antonio, a cambio de que éste salde su deuda con un kilo de su propia carne. Weigel recuerda que los judíos habían sido expulsados de la Inglaterra en 1291, por lo cual el antisemitismo no convence como trasfondo temático del intercambio insólito entre ambos personajes. Más bien, concluye Weigel, el *Mercader* llama la atención sobre la existencia de una cultura, en la cual la convertibilidad es el principio imperante de toda práctica social en la época. La conversión es un ritual religioso para abrazar una nueva fe y a la vez una técnica cultural dentro de una sociedad precapitalista que en un principio considera a todo bien existente como convertible. El escritor judío-alemán, Heinrich Heine, puntualizó este vínculo definiendo el certificado bautismal como «billete de entrada para la cultura europea»⁴¹. La acreditación de la fe cristiana mediante el bautizo se ha convertido en documento de intercambio para acceder al acervo cultural de Europa; la conversión de contenidos religiosos con fines de intercambio económico dio lugar al pensamiento capitalista.⁴² El capitalismo es la versión secularizada del cristianismo. Al igual que la conversión religiosa, la conversión de bienes económicos en el capitalismo consiste en la transformación de entidades heterogéneas. No obstante, como observó Walter Benjamin (cf. Weigel 2004: 88), el cristianismo posee lugares y rituales de exculpación como por ejemplo el

⁴¹ Las palabras de Heine son, en efecto: «Der Taufzettel ist das Entréebillet zur europäischen Kultur», cit. en Weigel 2004: 86).

⁴² El vínculo entre la simbología cristiana y los elementos constitutivos del intercambio económico fue estudiado Hörisch (2010) con respecto a la cultura de los siglos XVI y XVII: «Siendo el término más poderoso que vincula la teología con la economía, 'conversión' es quizás el término más revelador: pues convertimos confesiones, monedas y programas de software» (Hörisch 2007: 38) [«'Konversion' ist wohl der aufschlußreichste, weil mächtigste der Begriffe, die die Theologie mit der Ökonomie verbindet: konvertieren wir doch Konfessionen, Währungen und Medien-Software»]. Además, Hörisch comenta que «[I]La moneda se convierte en un equivalente funcional de la hostia; una conversión que el arte observa atentamente» [«Die Münze wird zum funktionalen Äquivalent der Hostie. Eine Konversion, die die Kunst aufmerksam beobachtet»]. El término de la conversión se desliga de su semántica religiosa strictu sensu para entenderlo como metáfora para los procesos de traducción, transposición y asimilación sociocultural.

confesionario, los cuales en el capitalismo no existen. Por el contrario, el *modus operandi* de los sistemas capitalistas es el sucesivo endeudamiento. La conversión, concluye Weigel (2004: 89) designa, pues, el cambio e intercambio de objetos y entidades que se asemeja a un proceso de traducción. Los elementos convertidos de un sistema a otro mantienen una cierta diferencia, semejante a la versión traducida de un texto que en ningún caso suele coincidir con su versión original. Por lo tanto, las exigencias hegemónicas de negar el propio pasado, de tomar una decisión unívoca por la nueva fe, de pasar por un 'cambio ode piel' se revelan como utópicas:

Con la cuestión de la convertibilidad está al orden del día, vista desde fuera [...], la posibilidad de la traducción y con esto la opción entre diferentes prácticas traductoras. Éstas se mueven entre el proyecto de una traducción lo más adecuada posible, por un lado, y el postulado de un multilingüismo necesario por otro. [...]

Ya que la conversión judía en la cultura europea va por lo general acompañada de múltiples transformaciones, por cambios de lugar, de profesión y de lengua, en la posición judía en la modernidad sale a relucir la experiencia objetiva de la imposibilidad de una conversión simple, unívoca y unidimensional – en el sentido de un vuelco completo. (Weigel 2004: 93 y 95, trad. S.C.).⁴³

Partiendo de estas consideraciones, el método para nuestro análisis literario ha de distanciarse de cuestiones que giren alrededor de la univocidad y de la ruptura identitaria, pues éstas, junto a los elementos que más arriba mencionábamos, son rasgos propios de una definición hegemónica del término de la conversión. Más bien, hemos de centrarnos en esbozar la conversión desde la perspectiva de quienes se convierten, la cual, siguiendo a Weigel (2004), aboga por una pertenencia múltiple, por un lenguaje compuesto de diferentes códigos y por tematizar la posición sociocultural en el umbral entre dos opciones existenciales en lugar de optar unívocamente por una de ellas. Desde esta óptica, la conversión funciona como método dialéctico, en el cual no se favorece ninguna de las opciones más allá del umbral sino que es el umbral propiamente dicho el que está en el centro de atención y el umbral es un elemento inconvertible. Los relatos de conversión en las cinco obras que nos ocupan tematizan este umbral entre dos opciones existenciales, el cual acaba por escaparse a todo intento de conversión.

⁴³ «Von ausserhalb [...] steht mit der Frage der Konvertierung die Möglichkeit der Übersetzung auf der Tagesordnung und damit die Option zwischen verschiedenen Übersetzungspraktiken. Diese bewegen sich zwischen dem Projekt einer möglichst adäquaten Übersetzung einerseits und dem Postulat notwendiger Zweisprachigkeit andererseits. [...] Da die jüdische Konversion in der europäischen Kultur stets durch vielfältige Transformationen, durch Orts-, Berufs- und Sprachwechsel begleitet ist, kommt mit der jüdischen Position in der Moderne die objektive Erfahrung von der Unmöglichkeit einer einfachen, restlosen und eindimensionalen Konversion – im Sinne einer gänzlichen Umwandlung – zum Tragen».

4.5. El relato de conversión como relato de una desdiferenciación identitaria (Kilcher/Schwartz 2010)

La tercera cuestión que ocupará el presente análisis tendrá su núcleo en el concepto de la desdiferenciación identitaria, con el cual Kilcher y Schwartz (2010) resumen las funciones de la conversión en las culturas occidentales de los siglos XVI y XVII. La conversión, dicen los autores, no es una ruptura identitaria que marca un antes y un después existencial sino que es un proceso de cambio e intercambio de saberes que conduce no a reforzar los límites entre diferentes pertenencias culturales sino, al contrario, a diluir las diferencias entre ellas.

Se transfirieron mercancías al igual que lenguas, creencias y saberes. [...] Sintomático para esta dinamización es la figura de la conversión. Ésta misma se reinterpretó y revalorizó en la modernidad. En el cristianismo temprano, de manera ejemplar en San Pablo y San Agustín, obedeció a la narración de una orientación apologética, teleológica y mesiánica, cual bautizo, profesión de fe, conversión, a la verdad religiosa absoluta y sirvió así para la fundación apologética de una nueva polis religiosa. En la modernidad temprana se convierte precisamente al revés en un gesto de transgresión de límites establecidos durante mucho tiempo, en figura de transmisión y retransmisión transcultural e interreligiosa, especialmente entre el judaísmo y el cristianismo. La salvación ya no ocurre aquí únicamente a través de delimitaciones y diferenciaciones sino también mediante desdiferenciación y transgresión de límites (Kilcher/Schwartz 2010: 11, trad. S.C.)⁴⁴

Estas consideraciones que distinguen entre un concepto de conversión que marca límites y otro que aspira a borrarlos concuerda con el estudio de Graizbord (2004: 2), en el cual define la identidad del sujeto de la conversión como resultado de una negociación social y cultural: La identidad, ya sea ésta individual o colectiva, se define a través de rituales y prácticas políticas para determinar la frontera entre los marginados y los integrados en la aceptación del poder hegemónico. Lo que comunmente se denomina *edad premoderna* sería, entonces, «cuando miles de

⁴⁴ «Transferiert wurden mithin Waren ebenso wie Sprachen, Glauben, Wissen. [...] Symptomatisch für diese Dynamisierung ist die Figur der Konversion. Diese selbst wurde in der Neuzeit umgedeutet und umgewertet. In der Frühzeit des Christentums, exemplarisch etwa bei Paulus oder Augustinus, folgte sie dem Narrativ einer apologetischen, teleologisch und messianisch gerichteten Hinwendung –qua Taufe, Bekenntnis, Bekehrung – zur absoluten religiösen Wahrheit und diente damit der apologetischen Stiftung einer neuen religiösen Polis. In der Frühen Neuzeit wird sie gerade umgekehrt zu einem Gestus der Überschreitung lange etablierter Grenzen, zur Figur transkultureller und interreligiöser Übertragung und Gegenübertragung insbesondere etwa zwischen Judentum und Christentum. Erlösung erfolgt hier nicht mehr nur durch Grenzziehung und Differenzierung sondern auch durch Entdifferenzierung und Grenzüberschreitung».

judeoconvertos [...] negociaron sus identidades individuales y sociales en feroces debates sobre las verdaderas y puras lealtades de los cristianos nuevos»⁴⁵

El acercamiento de Kilcher y Schwartz y el de Graizbord se complementan. Por un lado, los judeoconvertos realizan una transgresión de fronteras y una transposición de sus contenidos entre ellas. Surgen, de este modo, sistemas de pensamiento sincretistas que aspiran a renovar los contenidos religiosos y culturales tradicionales. Al mismo tiempo, en estos procesos de transferencia y traducción se debate lo que Graizbord llama 'lealtad'. El suicidio de Uriel da Costa es quizás un buen ejemplo para las consecuencias que puede tener un conflicto de lealtades culturales y religiosas.

Para nuestro análisis será relevante interrogarnos sobre la presencia de estos conflictos en las cinco obras que analizamos.

⁴⁵ «[...] when thousands of Judeoconvertos [...] negotiated their individual and social identities in fierce debates concerning the true and proper loyalties of New Christians».

Parte 2ª: Análisis

A) De 'buen mozuelo' a 'hombre de bien'. La conversión en el *Lazarillo de Tormes* (1554)⁴⁶

1. Introducción

Si damos crédito al glosario de Solà Solé (1990), el campo semántico de la conversión predomina en la *Segunda parte* del *Lazarillo* de 1555, mientras que apenas se advierte en el anónimo de 1554. Esta constatación se corrobora en el panorama crítico dedicado a la obra: Brown (1985: 51) le ha dedicado un minucioso estudio a «las diversas ‘transformaciones’» por las que pasan «Lazarillo y varios otros personajes» en el 'segundo' *Lazarillo* y constatado vínculos temáticos con el *Asno de Oro*. Con respecto a la versión de 1554, los especialistas de la obra son más prudentes a la hora de valorar si Lázaro de Tormes pasa o no por una conversión u otro tipo de transformación a lo largo del relato. Bataillon ha hablado de «la métamorphose du héros» (cit. en Jauss 1957: 291) sin perder de vista el carácter paródico del final lazarlillesco, el cual dificulta la valoración de si Lázaro pasa por una conversión o al contrario por una perversión. Lázaro Carreter (1972) acuñó el concepto del 'relato more cíclico' y subrayó el paralelismo entre la constelación ternaria que Lázaro experimenta en su hogar familiar (padre, madre y padrastro) y el *ménage à trois* en el que él mismo termina inmerso al finalizar la narración de su propia vida. Desde este punto de vista, no habría, pues, ninguna evolución ni tampoco una conversión del protagonista; el relato se dispone de forma circular, retomando su principio en el final. García de la Concha (1981: 96) habló de la «carrera de vivir» de Lázaro pero no sin llamar la atención sobre la «estructura decreciente» de la moralidad del protagonista. Ésta se observaría sobre todo en los tractados 1 a 3, los cuales culminan en la 'nada' que impera en la casa del escudero. Gilman (1966) incluso habla de una degradación del protagonista. A través de la ironía, Gilman argumenta, ya en el prólogo se manifestaría la autodegradación del protagonista, pues la presentación del 'caso' como ejemplo para una vida con llegada 'a buen puerto' crea la impresión de que Lázaro se ha reconciliado con su propia degradación hasta el punto de ironizar públicamente sobre ella:

El yo retratado y traicionado es tan miserable y despreciable, tan falto de la actitud ambigua que caracterizó el narrador que bien puede ser que el autor quiere que veamos al protagonista complaciente con su propia degradación. ¡Tan complaciente

⁴⁶ Citamos, en lo que sigue, de la edición de Rico (2006), indicando únicamente la página.

que ni siquiera es consciente de ella!» Cuando el Lázaro del prólogo, escribiéndole a alguien que ya conoce los hechos de su existencia actual, describe esa existencia como un 'buen puerto', solo podemos concluir que ya no sigue siendo un hombre entero. El prólogo es un epílogo – post mortem (Gilman 1966: 153).⁴⁷

Guillén (1957: 273) llamó la atención sobre el hecho de que en el *Lazarillo de Tormes*, el niño y el adulto se van asemejando mutuamente, a diferencia del *Guzmán de Alfarache*, donde «una conversión separa al pícaro del converso, a Guzmanillo de Guzmán». Guillén realiza, pues, una lectura determinista del carácter pícaro: Lázaro evoluciona, pero hacia una forma de ser ya presente en su existencia infantil. En una línea parecida argumenta Ehrlicher (2010: 68) al presentar al *Guzmán de Alfarache* como «giro moralizante» de la novela picaresca y, en esta función, como polo opuesto del *Lazarillo de Tormes*, pues en éste, existiría una distancia meramente temporal entre el niño y el adulto, pero no un cambio cualitativo como podría ser una conversión. La negación más explícita de una conversión en el *Lazarillo* la formula Goetz (2002). Goetz atribuye la conversión únicamente al género de la autobiografía espiritual. Lo cierto es, como mostrábamos en nuestra 'introducción' que hay diferentes tipos de vuelcos existenciales, en los cuales el protagonista dice haber cambiado para mejor. La «cumbre de buena fortuna», con la que Lázaro finaliza su relato y que postula la existencia de un camino ascendente en su trayectoria vital invita al menos a pensar sobre la existencia de una conversión en la obra, aun cuando ésta no pertenezca al género de la autobiografía espiritual:

Mientras Guzmán de Alfarache pasa por una conversión como parte del propósito didáctico de la novela y por tanto participa en la tradición de la autobiografía espiritual, Lázaro y el Buscón de Quevedo no lo hacen. Aquí, la presencia o ausencia de la conversión no tiene el significado genérico para determinar si alguna de las historias de vida de estos tres caracteres pertenecen o no al reino del género (Goetz 2002: 142).⁴⁸

La hipótesis contraria la formula Molho (1985) en su ensayo «El Pícaro de Nuevo» (1985). Molho (1985: 200) recapitula las cuatro características fundamentales del protagonista pícaro que había establecido en su *Introducción al pensamiento*

⁴⁷ «The self portrayed and betrayed therein is so wretched and despicable, so lacking in the ambiguity of attitude, which characterized the narrator, that it may well be that the author wants us to see a character complacent in his own degradation. So complacent that he is not even aware of it! When the Lázaro of the prologue, writing to someone who already knows the facts of his present existence, describes that existence as a 'buen puerto', we can only conclude that he is no longer wholly a man. The prologue is an epilogue –post mortem».

⁴⁸ «Whereas Guzmán de Alfarache undergoes a conversion as part of the novel's didactic purpose, and thus partakes in the tradition of the spiritual autobiography, Lázaro and Quevedo's Buscón do not. Here, the presence or absence of a conversion does not have the generic import to determine whether any of the life-stories of these three characters do or do not belong into the realm of the genre».

picaresco de 1968 y no duda en caracterizar al pícaro como personaje de «sangre conversa», la cual, junto al «linaje infame», la «bastardía» y la «vileza del padre y de la madre» determinarían la bajeza de su conducta moral. Hemos de preguntarnos, ante este trasfondo, en qué medida Lázaro de Tormes es un personaje converso y, en segundo lugar en qué medida la conversión es heredada, es decir, se manifiesta en su «sangre».

Sobre todo, nos interesará hacer hincapié en el carácter dual del *Lazarillo de Tormes*: Ocurren en él dos conversiones del protagonista, cuyo carácter ambiguo las sitúa sin embargo muy cerca de su polo opuesto, la perversión. La primera conversión ocurre en el episodio del toro, la segunda, en el tractado sexto con la adquisición de la ropa. Mostraremos que el *Lazarillo* es una obra bipartida, en la cual el tractado cuarto funciona como cesura estructural. Comentaremos la importancia simbólica de ciertos elementos como la vestimenta o el arcaz. A modo de conclusión, presentaremos el *Lazarillo* como postulado de una cultura del multilingüismo, acorde con el acercamiento teórico de Weigel (2004).

2. Repaso comentado del relato lazarlillesco

En lo que sigue repasamos brevemente el prólogo y los siete tractados del *Lazarillo*. El objetivo de este repaso es contextualizar las dos conversiones del protagonista que, a nuestro entender, ocurren en la narración, introduciendo algunos comentarios sobre los cuales edificar nuestra interpretación. Una vez finalizado el recuento, comentaremos, en un segundo paso, aspectos escogidos de las dos conversiones, relacionándolos con las interpretaciones previas de los diferentes capítulos.

2.1. Instrucciones de lectura en el prólogo

Se ha argumentado que el primer epígrafe del relato –apócrifo como todos los demás (cf. Rico 1989; Gornall 2002)- confunde los límites originales entre el prólogo y el relato principal. Para Gornall (2002: 388), el prólogo del *Lazarillo* termina enunciando las «fortunas y adversidades» del héroe, mientras que el propósito de narrar su historia «muy por extenso» formaría parte ya del primer *tractado*. Navarro Durán (2004) argumenta en una línea parecida y formatea el párrafo entero después de las «fortunas y adversidades» como epígrafe del primer *tractado*.

El prólogo del *Lazarillo* reúne las dos funciones paratextuales advertidas por Gérard Genette (1997): señalarle al lector el porqué y el cómo de su lectura. La voz narradora le otorga significado a su obra y explica cómo descodificarlo. El prólogo es, pues, un lugar de semantización e interpretación de la obra por parte de la voz narradora.

Ya ha constatado Ife (1985: 93) que el prólogo del *Lazarillo* se dirige tanto del autor al lector como del protagonista a un destinatario anónimo, de modo que «en realidad hay dos prólogos, uno dirigido de un autor a su lector, el otro en forma de una carta del protagonista al receptor sin nombre. Uno está ubicado en el ámbito público, el otro pertenece a un mundo privado, ficcionalizado»⁴⁹.

Sobre todo, el prólogo del *Lazarillo* formula una distinción entre su lectura en profundidad y su lectura por mero entretenimiento. La fórmula horaciana *prodesse et delectare* se convierte de un efecto textual en actitud del propio lector: Si se interesa por la dimensión intelectual del relato («algo que le agrade»⁵⁰), los lectores profundizarán («ahondaren») o buscarán el entretenimiento sin una tal lectura profunda. El lector adquiere, pues, desde el prólogo, un papel activo en la configuración de la narración que le espera:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite;

El prólogo del *Lazarillo* es, pues, una unidad paratextual bipartida en cuanto a su intención. A este respecto, se ha visto el prólogo del *Lazarillo*, no solo como anunciación de la ambigüedad que caracteriza toda la obra sino también como núcleo de la inversión de valores propuesta en la obra. Gilman (1966) ha formulado una de las teorías más contundentes al respecto: La inversión de valores consistiría en atribuirle una función epilógica al prólogo, en el cual el héroe picaresco se

⁴⁹ «In reality there are two prologues, one addressed by an author to his reader, one couched in the form of a letter from the protagonist to the unnamed recipient. One is set in the public domain, the other belongs to a private, fictionalised world».

⁵⁰ Francisco Rico (2006: 4, n. 4) entiende el verbo *agradar* como apunte a «la concordancia de ideas y gustos entre el autor y parte de sus lectores». En nuestra opinión, el verbo significa más bien el 'encontrar satisfacción intelectual' en el relato, particularmente en contraste con la lectura superficial, que apunta al mero entretenimiento.

caracteriza como antihéroe: «Si Lazarillo es un antihéroe, el prólog es apropiadamente un anti-prólogo»⁵¹ (Gilman 1966: 149).

2.2. La primera conversión: el episodio del toro en el primer *tractado*

El primer *tractado* del *Lazarillo* se ha visto como narración preparatoria que alberga, a modo de unidad textual autónoma, los elementos constituyentes de todo el relato subsiguiente. Courtney Tarr (1927: 407) señaló que «the first tractado possesses not only a distinct unity in itself but forms with the next two a larger and much more artistically perfect unit, of which it is in many aspects the germ». Además, Tarr (1927: 406) habla del primer tractado como «Lázaro's initiation into life at the hands of his master (episode of the stone bull)». Lázaro Carreter (1983: 110) argumenta de modo similar al ver en el primer *tractado* la «salida» del héroe, recurriendo al modelo del cuento popular según Propp, en la cual el protagonista «aprenderá que la vida exige, para mantenerse en ella, paciencia, disimulo y engaños».

El propio Lázaro describe el episodio del toro como su 'despertar de la simpleza' («Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» (23)). Ese despertar, que en la literatura mística es sinónimo de una conversión (WM, s.v. *Erwachen*), consiste en un golpe fuerte contra el toro de piedra a la salida de Salamanca de manos de su primer amo, el ciego:

-Lázaro, llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro dél.

Yo, simplemente, llegué, creyendo ser ansí. Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome:

-Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rió mucho la burla.

Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: 'Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer'

Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza; [...] (23).

⁵¹ « If Lazarillo is an anti-hero, the prologue is appropriately an anti-prologue».

2.3. Tractado segundo: la muerte y la dimensión simbólica del arcaz

En el segundo *tractado* ocurre una introspección del protagonista con respecto a la muerte. Lázaro asiste a los funerales con el objetivo de saciarse comiendo y está convencido de que sus oraciones son la causa de las muertes que ocurren en su alrededor. Pues Dios le da vida a él dándole la muerte a los demás. La muerte experimentada en el interior («mas no la vía, aunque estaba siempre en mí» (53)) se corresponde con la flaqueza física ocasionada por la avaricia del clérigo: «A cabo de tres semanas que estuve con él vine a tanta flaqueza que no me podía tener en las piernas de pura hambre» (51). El encuentro con el clérigo es interpretado como resultado de sus pecados: «fui a un lugar que llaman Maqueda, adonde me toparon mis pecados con un clérigo» (46). Como bien ha constatado Piñero Ramírez (1994), el clérigo es el amo con quien menos comunicación hay. Leído como *alter ego* de Lazarillo, el clérigo priva al mozo de nutrición, no solo a nivel físico sino también a nivel psíquico y espiritual. La flaqueza corporal de Lázaro se corresponde, así, con la flaqueza de su religiosidad, precisamente estando con un hombre de Dios; así, constata que sus rezos son «flacas oraciones» (55). La parquedad del clérigo ocasiona la flaqueza de la religiosidad y espiritualidad lazarllescas.

La solución de Lázaro para sobrevivir con este amo es de copiar la llave del arcaz para acceder a los alimentos allí guardados. Ante la flaqueza física y espiritual de Lázaro, el arcaz bien puede verse como lugar simbólico, en el cual el clérigo guarda sus pensamientos, sus alimentos espirituales, de los cuales no hace partícipe a Lázaro. Nos inclinamos por esta interpretación a causa del calderero que adopta una función angelical («Comenzó a probar el angélico calderero [...]»). El calderero se convierte, así, en mensajero para procurarle a Lázaro la clave de los pensamientos de su amo en un angelical revitalizante para los sentimientos religiosos de Lázaro: Cuando éste menos lo piensa, se le aparece la cara de Dios en los panes guardados en el arcaz y el acceso a éste no solo hará que la alegría regrese a su «triste vida», sino también que ponga contento al calderero regalándole un botijo de vino. El contento del prójimo y la alegría propia se complementan:

El tomó un bodigo de aquellos, el que mejor le pareció y dándome mi llave, se fue muy contento, dejándome a mí más. [...]

Y comienzo a barrer la casa con mucha alegría, pareciéndome con aquel remedio remediar dende en adelante la triste vida (p. 56-57).

El compartir el acceso a lo divino con el prójimo hubiera podido ser el remedio para instalar el contento y la alegría durante el resto de la vida, si no fuera por la presencia del clérigo. Pues éste no comparte el pan y vino de su arcaz sino que lo trata con la actitud de un contable, «volviendo y revolviendo, contando y tornando a contar los panes» (57). Lazarillo entra en el arcaz y corrobora la cuenta del clérigo constatando hallarla «más verdadera que yo quisiera» (58). Esta correspondencia y corroboración de los panes contados sugiere que el clérigo no sea más que una figura en la psique de Lázaro, cuya admonición éste se apresura de verificar en la realidad empírica; el Lázaro religioso es amonestado por el Lázaro contable, el compartir la fe procura alegría, tratarla como bien administrativo, tristeza.

2.4. Tractado tercero: *foi y croyance* en el *Lazarillo*

Nada de lo hasta ahora dicho caracteriza la casa del escudero. En la casa vacía del clérigo, Lázaro se ayuda de su imaginación, la cual había previamente ejercitado con el ciego, para poblarla al menos de animales feroces, como la culebra y los ratones que desvalijan la despensa. Pero en la casa del escudero también la imaginación fracasa. Lázaro ni siquiera acierta cuando piensa que el funeral en la calle tiene por destino la casa lúgubre de su pobre amo.

Bataillon (1954) constató que el ser de Lázaro «protesta contra la superstición del honor» (cit. en Wardropper 1977: 444). Pero también conviene observar que Lázaro mismo participa en esta superstición, precisamente en el episodio del escudero. El psicoanalista Octave Mannoni (1964), define la superstición como *creencia* («*croyance*»), la cual es constitutiva para el imaginario colectivo y se rige por la fórmula *je sais bien, mais quand-même*, es decir por prácticas sociales realizadas a sabiendas de su carácter meramente convencional y no-verídico. Mediante la fórmula *je sais bien, mais quand-même*, el sujeto se desdobra en una instancia que sabe y en otra que, al mismo tiempo, niega este saber; de esta discrepancia resulta el placer, según Mannoni. Un ejemplo es la lectura de horóscopos: sabemos que no son verídicos, no obstante los leemos. El placer que resulta de este desdoblamiento consiste en participar en la ficción acerca de la veracidad de los horóscopos, la cual es compartida con el colectivo de todas aquellas personas que lo leen. La *croyance* es, pues, un acto que tiene, al igual que los rituales de superstición, una fuerza comunitaria, en la cual los individuos se distancian de sus propias convicciones y

adquieren, así, placer existencial por experimentarse como partícipes de un determinado imaginario colectivo.

En el *Lazarillo*, que es, recordémoslo, una historia, no solo de adversidades sino también de fortunas, hallamos varios vocablos pertenecientes al campo semántico del placer, como por ejemplo *holgar* («Huelgo contar a Vuestra Merced estas niñerías»; «viendo el Señor mi rabiosa y continua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida»), *gozo* («Mas, ¿qué me aprovecha si está constituido en mi triste fortuna que ningún gozo me venga sin zozobra?»), *descanso*, *dicha* («no estaba en mi dicha que me durase mucho aquel descanso») y *gusto*. V. Reed (1997).

El escudero es quien mejor domina la cultura de la *croyance*. Aun desprovisto de toda fortuna, el escudero actúa con los gestos propios de una clase social a la que ya no pertenece y se declara, a través de ellos, partidario de su imaginario colectivo: Cuando entra en su «lóbrega casa», «quita de sobre sí su capa, y, preguntando si tenía las manos limpias, la sacudimos y doblamos, y, muy limpiamente soplando un poyo que allí estaba, la puso en él» (74). Y sale de ella, «con un paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo con él y con la cabeza muy gentiles meneos, echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo, poniendo la mano derecha en el costado [...]» (82).

Es significativo que precisamente el escudero se revele tan versado en la realización de estos rituales tan vacíos de contenido pero altamente reveladores de su pertenencia e identificación social. Como recuerda Sennett (2012: 160ss.), en el siglo XVI, los códigos de conducta se distanciaron cada vez más de las formas caballerescas para adoptar formas cortesanas. En los castillos se introdujeron entonces formas de comportamiento sutiles que debían sustituir la rudeza habitual en la convivencia entre soldados:

El patio del castillo servía ante todo para la formación militar y por todas partes en el abarrotado castillo dormían y cagaban, bebían y comían soldados, en las escaleras, en todas las habitaciones, excepto en la capilla, como también al aire libre. [...]

Es una ironía que precisamente la disminución del significado militar del castillo fuera de la mano con un creciente significado de su código de conducta ceremonial y caballeresco (Sennett 2012: 161).⁵²

El nuevo significado que poco a poco fue adoptando el castillo en la vida caballeresca hizo cada vez más difícil la espontaneidad en el comportamiento cotidiano: «Las conductas cortesas no son compatibles con la espontaneidad» (Sennett 2012: 165).⁵³ Esta máxima se refleja en la casa vacía del escudero. En ella, Lázaro y su amo se dedican a practicar una conversación caracterizada por formas de cortesía, ninguna violencia predomina en el trato entre ambos, como fuera el caso en el trato de Lázaro con los amos previos.

2.5. El tractado cuarto como cesura narrativa

El *tractado* cuarto es el más corto de la novelita y, como ya apuntábamos, el que destaca por llamar explícitamente la atención sobre el silencio; Lázaro silencia las «otras cosillas» que le ocurrieron con su amo. En nuestra opinión, no se trata aquí de un mero guiño de complicidad del astuto narrador a su lector ideal sino más bien de una cesura narrativa que subdivide la narración lazarillesca en un 'antes y un después'.

La primera parte – por así llamarla – del relato narra el fracaso de Lázaro en su intento de hallar asiento con uno de sus amos. Asistimos a la lucha de Lázaro por sobrevivir, la cual empieza con una bofetada y termina en la casa lúgubre del escudero, cuyos parecidos con una tumba han sido ya harto destacados en la crítica. Esta primera parte es tanto el discurso de una vida fracasada como también el discurso fracasado de una vida. Las múltiples fechorías con las cuales Lázaro trata de engañar a sus amos se narran en un tono humorístico; los retratos de los amos son satíricos. La clave humorística y también el detallismo con el cual Lázaro relata sus fechorías y pensamientos terminan en un ambiente en el cual impera la nada.

⁵² «Der Burghof diente vor allem der militärischen Ausbildung, und überall in der überfüllten Burg schliefen und schissen, assen und tranken Soldaten, in den Treppenaufgängen, in allen Räumen, ausser der Kapelle, wie auch im Freien. [...] Es ist eine Ironie, dass gerade der militärische Bedeutungsrückgang der Burg mit einer wachsenden Bedeutung ihres zeremoniellen ritterlichen Verhaltenskodex einherging».

⁵³ «Höfliche Umgangsformen sind mit Spontaneität nicht vereinbar».

La 'segunda vida', después del *tractado* cuarto, de Lázaro se caracteriza por una mayor distancia de la voz narradora hacia lo narrado. A nivel de la historia, Lázaro aparece más bien como observador de los eventos narrados, particularmente en el *tractado* quinto. Será esta parte la que culminará con el éxito dinerario del protagonista. Ya no se nos informa de las «burlas endiabladas» que Lázaro ingeniaba; el protagonista ahora no solo se dedica a ahorrar dinero para comprarse ropa nueva sino que también parece haberse vuelto reservado a la hora de desvelar detalles de su vida personal. Ahorro y silencio parecen ir estrechamente de la mano con el camino hacia la «cumbre de toda buena fortuna» que se inicia en el capítulo cuarto de la narración.

2.6. El *tractado* quinto

El capítulo quinto es de suma seriedad; Lázaro, en la posición de un narrador extradiegético, relata minuciosamente el engaño premeditado del buldero a sus fieles. Los únicos que ríen en este capítulo son los artífices de la burla: el propio buldero y el falso endemoniado.

Collard (1968: 262) observa una «transformación moral» en el Lázaro de Tormes del quinto capítulo, la cual consiste en una progresiva desvinculación con los hechos que le rodean. La cumbre de esta desvinculación es, según Collard, que al engaño por parte del buldero no le sigue ningún desengaño para Lázaro ni tampoco ningún intento de venganza o destrucción como en el caso del amo ciego:

El buldero, sin escrúpulos, sin vergüenza, cínico, actúa como contrapartida del escudero en tanto que practica el engaño y por tanto imposibilitando cualquier grado de apego sentimental con Lázaro. Aquí, no hay ilusión de la cual pueda alimentarse la desilusión y Lázaro es capaz de sumergirse totalmente en el rol de un espectador (Collard 1968: 265).⁵⁴

Lázaro actúa como espectador, pero no de un hecho cualquiera sino específicamente de aquellos elementos que desde las *Confessiones* de San Agustín son característicos para la experiencia de la conversión: el sermón, la referencia a los pecados, el regreso a la salud tras ahuyentar el demonio y las lágrimas que de una tal promesa resultan.

⁵⁴ «The buldero, unscrupulous, shameless, cynical, acts as a counterpart of the Squire by openly practicing deceit, thus precluding any degree of sentimental attachment with Lázaro. Here, there is no illusion on which disillusion can feed and Lázaro is able to slip totally into the role of spectator».

Y, así, bajó del púlpito y encomendó a que muy devotamente suplicasen a Nuestro Señor tuviese por bien de perdonar a aquel pecador y volverle en su salud y sano juicio y lanzar dél el demonio, si Su Majestad había permitido que por su gran pecado en él entrase.

Todos se hincaron de rodillas, y delante del altar, con los clérigos, comenzaban a cantar con voz baja una letanía. Y viniendo él con la cruz y agua bendita, después de haber sobre él cantado, el señor mi amo, puestas las manos al cielo y los ojos que casi nada se le parecía, sino un poco de blanco, comienza una oración no menos larga que devota, con la cual hizo llorar a toda la gente, como suelen hacer en los sermones de Pasión de predicador y auditorio devoto, [...] (121).

No es casual que el buldero que tan bien sabe escenificar la fe y captar las emociones de su público, les ofrezca a sus clérigos peras verdinales, las cuales, como explica Rico (2006: 113, n. 7) «conservan el color verde incluso cuando maduras». Esta es una imagen no solo para la situación emocional de los fieles y de dichos clérigos, los cuales son tratados como seres inmaduros y dependientes de la iglesia a través de los ínfimos regalos, sino también para la situación de Lázaro. Lázaro ha madurado en tanto que ve y refleja el engaño del buldero (p.ej. «parecía un Santo Tomás, pero no lo era» v. (114)), pero al mismo tiempo sigue dependiendo de él; está falto de autonomía igual que los demás fieles y clérigos.

Antes del episodio exorcista tiene lugar un enfrentamiento entre el alguacil, quien descubrió la falsedad de las bulas, y el buldero. El pueblo se mete en medio y evita, así, que ambos se maten, pues el alguacil ya había quitado su espada. A la mañana siguiente, el pueblo «se juntó [y] andaba murmurando de las bulas, diciendo cómo eran falsas» (117). Acto seguido, el alguacil entra en la iglesia e interrumpe el sermón del buldero para proclamar a toda voz la falsedad de las bulas: «Y si en algún tiempo éste fuere castigado por la falsedad, que vosotros me seáis testigos cómo yo no soy con él ni le doy ello ayuda, antes os desengaño y declaro su maldad».

Ambas escenas, el pueblo que se reúne, el buldero que se presenta ante él y el alguacil que proclama ante todos los presentes una verdad que de todos modos para todos los presentes ya es evidente, al menos como rumor, recuerda la verdad señalada por el personaje negro en el cuento XXXII de *El conde Lucanor*: «De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño»; es el ‘negro’ quien señala al rey desnudo ante el público quien pretende ver a un rey vestido con un traje invisible.

Nótese que Lázaro habla explícitamente de «el negro alguacil» (119). Pero una vez más, es interesante ver que desde el punto de vista de la narración, es Lázaro el que adopta esa función: el Lázaro personaje que en el plano de la historia se mantiene neutral y como observador, es a nivel del discurso aquel niño (en la versión de Hans Christian Andersen es un niño y no un negro el que señala la verdad) que les abre a los lectores los ojos ante lo que está ocurriendo. Retomamos la imagen de las peras siempre verdes aunque maduras: Lázaro se mantiene en esa doble función: El adulto soberano a nivel de la historia, el niño vocífero, que como el negro en cuento juanmanuelino llama la atención sobre la verdad, a nivel del discurso.

2.7. La segunda conversión: el hombre de bien(es) en el tratado sexto

En el *tratado* sexto se origina la transformación de Lázaro de 'buen mozuelo' a 'hombre de bien'. Al igual que los capítulos precedentes, el capítulo sexto se inicia con la expectativa de 'asentarse' con el amo y termina con el abandono por parte de Lázaro. Por primera vez, la narración no hace ninguna referencia, ni explícita ni implícita hacia los malos tratos recibidos por parte del amo. El tratado sexto se entiende, al contrario, como un primer acercamiento a la «buena vida», constituido por el cambio de vestimenta del protagonista, por la repartición de los bienes entre éste y su amo y por la devolución de los bienes prestados al final del capítulo. La transformación hacia el bien se articula, así, en base a una relación de intercambio entre el amo y su servidor, que a la vez supone la transformación del 'bien' de un concepto moral a un concepto económico:

Siendo ya en este tiempo buen mozuelo, entrando un día en la iglesia mayor, un capellán della me recibió por suyo; y púsome en poder un asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la cibdad. Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida. Daba cada día a mi amo treinta maravedís ganados, y los sábados ganaba para mí, y todo lo demás, entre semana, de treinta maravedís.

Fueme tan bien en el oficio que al cabo de cuatro años que lo usé, con poner buem recaudo, ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar. Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno que no quería más seguir aquel oficio (125-7).

La propia expresión 'buen mozuelo' apunta a la etapa final de un desarrollo, que posibilita la transición hacia otro estado. Así había sido el caso antes de la afiliación al amo ciego. En el tratado sexto, se habla, de hecho, del «primer escalón» hacia la

«buena vida». La transformación de Lázaro se vincula, así, por primera vez con un movimiento de ascenso, que en el tratado subsiguiente desembocará en la «cumbre de toda buena fortuna». Mientras en los capítulos previos, las transiciones de Lázaro transcurren en un nivel horizontal, con el capítulo sexto se inicia un camino vertical, de ascensión, hacia lo 'bueno'.

2.8. El tratado séptimo: entre caso y cumbre

Si entendemos el concepto de *conversión* como decisión individual entre dos opciones existenciales (cf. Nock 1933, *supra*), hemos de preguntarnos, cuáles son las opciones presentadas en el *Lazarillo* y qué decisión final se plantea.

La orientación hacia lo 'profundo' y hacia la 'superficie' que el prólogo plantea como opciones de lectura se realizan en el relato mediante los conceptos del *caso* y de la *cumbre*, que abren y cierran la narración respectivamente.

En la crítica del *Lazarillo*, el 'caso' suele identificarse con el presunto *ménage à trois* que Lázaro vive con su mujer y el Arcipreste de San Salvador y que, como apunta el propio relato, forma el pretexto para la narración. Rico (1987) elevó el 'caso' a núcleo de la obra y a garante de su unidad.⁵⁵ Para Ynduráin (2007), el 'caso' distancia el yo autobiográfico del yo confesional de San Agustín, ya que trata de un asunto conocido por el narratario y no de pecados desconocidos que el yo pretendería exponer como novedad⁵⁶. Spadaccini y Talens (1988: 13) apoyan esta tesis al subrayar que «Lázaro's autobiography is by no means a religious confession».

A nivel de contenido, el 'caso' queda ampliamente indeterminado. Puede ser que Lázaro viva efectivamente en un *ménage à trois* y puede ser también que éste sea el asunto de su carta, que, a la vez, es el pretexto para la 'entera noticia' de su 'persona'. La indeterminación semántica del 'caso' es parte de su función dentro del

⁵⁵ «El núcleo del *Lazarillo*, a mi modo de ver, está en su final: a 'el caso' (acaecido en último lugar y motivo de la redacción de la obra) han ido agregándose los restantes elementos –preludios e ilustraciones- hasta formar el todo de la novela; y la percepción de tal circunstancia me parece decisiva para un correcto entendimiento de la unidad y de la estructura del libro» (Rico 1987: 15).

⁵⁶ «Creo que en las cartas, memoriales o relaciones autobiográficas, lo mismo que en la mayoría de los diálogos, el texto está destinado a convencer a alguien de algo, sirve para obtener un resultado. Nada de esto ocurre en el *Lazarillo*, la historia del protagonista sólo sirve para explicar un caso ya conocido de antemano y, parcialmente, para conocer la personalidad del autor» (Ynduráin 2007: 15-16).

relato. Lázaro explicita en el prólogo: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, [...]» (10) y subraya en el último *tractado*: «Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso» (134). El 'caso' está, así, presente al principio y al final de la narración autobiográfica sin mencionarse ni una sola vez a lo largo de los capítulos restantes. Más que un *Leitmotiv*, el 'caso' parece ser un principio estructural que funciona de manera parecida a los capítulos del relato: Se levanta una expectativa al principio, que, al final de cada *tractado* se ve defraudada. De la misma manera, el prólogo de la carta crea la expectativa de narrar el 'caso', dejándolo, sin embargo, innombrado a lo largo del relato, y mencionándolo al final del mismo a modo de remate estructural. El 'caso' no es, pues, tanto un tema superpuesto, al cual se subordinan los demás episodios, sino más bien un paréntesis abierto en el prólogo y cerrado en el tratado séptimo, que alberga la narración de episodios aislados, dispuestos de forma horizontal hasta el tratado cuarto y vertical desde el tratado quinto hasta el séptimo, como apuntábamos en el cap. 2.7.

Vista la indeterminación semántica del 'caso' dentro de la narración, cabe echar mano de las significaciones del vocablo como tal. Se ha señalado la ambigüedad del término como designación para el asunto de una carta, pero también como alusión a un 'caso' judicial. Cabe también pensar el 'caso' en el sentido de un acontecimiento inaudito tal y como definimos la peripecia trágica para el presente trabajo. El 'caso', en este último sentido, bien podría identificarse con la vida del propio Lázaro, inaudita, por cierto, dentro de la historia de la literatura hasta el momento.

Para la cohesión del relato, la vía etimológica parece, sin embargo, la más indicada a seguir. Corominas (1954) señala en su *Diccionario crítico etimológico* que el vocablo *caso* proviene del verbo *caer* y que, en tanto que participio, significa 'caído'. En este sentido, es significativo que el 'caso' se mencione precisamente junto a la «cumbre de toda buena fortuna» en el último *tractado*; ésta última parece ser la premisa ineludible para formular el discurso sobre la 'caída', entiéndase el 'caso'. El alcance de un 'bienestar' anímico forma la *conditio sine qua non* para la creación del discurso sobre las propias miserias. La exposición de la propia 'caída' funciona como autoafirmación del individuo ante el poder institucional, representado en la narración por «Vuestra Merced». A diferencia del *Guzmán*, en el *Lazarillo* el concepto de 'caída' –el 'caso'– está libre de una significación moral; más bien, el 'caso', entendido como término contrapuesto a la 'cumbre', evoca la idea de una 'caída' pensada en el

sentido del término alemán *Versenkung*, es decir 'ensimismamiento' –un adentrarse en la propia interioridad, tal y como, a nivel de la historia, se materializa en los pensamientos de Lázaro y en el relato pormenorizado de cómo elaboraba sus burlas.

El vínculo entre 'caída' e 'interiorización' se ve, por ejemplo, en los espacios narrativos tal y como se presentan en los capítulos tercero y cuarto del *Lazarillo*. Se observa aquí una continuidad entre los espacios exteriores y la interioridad del protagonista. Tras haber recibido un garrotazo de su amo, Lázaro tarda el tiempo simbólico de tres días en recobrar el conocimiento, o, en sus propias palabras: en 'tornar en sí'. La voz narradora traslada el protagonista, de hecho, al espacio simbólico-bíblico del vientre de la ballena y explicita, al mismo tiempo, que Lázaro se encuentra en una dimensión cognoscitiva propia:

De lo que sucedió en aquellos tres días siguientes ninguna fe daré, porque los tuve en el vientre de la ballena, mas de cómo esto que he contado oí, después que en mí torné, decir a mi amo, el cual a cuantos allí venían lo contaba por extenso (69).

El garrotazo y los demás golpes que Lázaro recibe, no solo abren, pues, su cuerpo, sino que abren también nuevas esferas cognoscitivas, que provocan su retiro de lo exterior hacia una esfera de mayor interioridad. Tras el vientre de la ballena, la siguiente estancia de Lázaro más inmediata es «la fuera puerta» (70), a saber la calle. Acto seguido, la casa del escudero se revelará como espacio particularmente lúgubre, cuyo grado de escisión supera las despensas y cámaras de amos previos, hacia las cuales Lázaro había yendo labrando su camino.

Cuerpo y casa mantienen una relación alegórica ya en el *Nuevo Testamento*, siendo el cuerpo alegoría para el templo donde habita la divinidad, una vez recibida ésta a través del bautizo. Previamente a su entrada en la casa del escudero, Lázaro observa que la herida del garrotazo se ha cerrado.⁵⁷ El cierre del cuerpo sienta las bases para su renovada apertura –mediante potenciales heridas causadas por los malos tratos- la cual es a la vez un proceso de ensimismamiento:

La cual tenía la entrada obscura y lóbrega de tal manera, que parece que ponía temor a los que en ella entraban, aunque dentro della estaba un patio pequeño y razonables cámaras (74).

⁵⁷ «Desta manera me fue forzado sacar fuerzas de flaqueza, y poco a poco, con ayuda de las buenas gentes, di comigo en esta insigne ciudad de Toledo, adonde, con la merced de Dios, dende a quince días se me cerró la herida» (71).

La trayectoria de Lázaro está, así, marcada por una interrelación entre apertura hacia el público –véase su vida en la calle- y su retiro hacia las cámaras más recónditas en los hogares de sus amos. Esta interrelación se subraya mediante los golpes de los amos, que, provocando una apertura del cuerpo y su 'caída' física conllevan también a una 'caída' del héroe en su propia interioridad. El capítulo cuarto que meramente anuncia las «cosillas» que no dice, se presenta, en este sentido, como cumbre de la interioridad alcanzada por el héroe. Lázaro guarda sus novedades enteramente para sí; el público queda excluido de ellas. El cuarto *tractado* se caracteriza, sin embargo, también por su corta duración, tanto a nivel de la historia como a nivel del discurso. La voz narradora explica su salida de junto al fraile de la Merced en pocas líneas y hace, además, hincapié en la corta duración de su estancia con él. El máximo grado de interioridad en el curso de la narración se caracteriza, así, tanto en la historia como en el discurso, por su corta duración:

Este [el fraile de la Merced] me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días, no yo pude con su trote durar más. Y por esto y por otras cosillas que no digo, salí dél (111).

En el *tractado* quinto, Lázaro pondrá en práctica esta actitud pobre en comentarios y palabras propias asistiendo al engaño de la bula como mero observador; la voz narradora presenta este episodio con una técnica narrativa que tiende hacia la focalización externa –el mayor grado de objetivación dentro de los mecanismos narratológicos.

La relación entre la idea del 'caso' con un movimiento hacia la interioridad se evoca en el *tractado* séptimo, en el cual se da a entender que es el amo de Lázaro quien, consciente de los rumores que molestan a Lázaro, aborda las entradas y salidas de la mujer en su casa («Que él me habló un día muy largo delante della y me dijo: [...]» (132)). Una vez clarificado el asunto, Lázaro subraya que «hasta hoy» nadie les había oído sobre el caso; sus palabras son meras respuestas a quienes le abordan; lo que caracteriza al protagonista es, entonces, su silencio marcado por la preservación de su interioridad, cuya cumbre episódica se encuentra en el *tractado* cuarto. La noción central que acompaña el 'caso' es, así, la interioridad del protagonista, el espacio, en el cual adentrarse para acceder a las «cosas nunca oídas ni vistas», que, a primera vista, pretenden narrarse en el relato; mientras la trayectoria lazarillesca se había caracterizado por entradas y salidas de espacios más o menos cerrados, la cumbre de su caída (valga la paradoja) coincide con su

asentamiento geográfico con el Arcipreste. Lázaro ha alcanzado el grado máximo de su caída hacia dentro de él mismo en el momento presente de la escritura, al cual se acerca el tratado séptimo.

El particular vínculo entre el concepto del 'caso' entendido como 'caída' y una progresiva interiorización ha sido, a nuestro entender, advertido y radicalizado por la continuación anónima de 1555. Aquí asistimos al hundimiento de Lázaro mientras se encuentra en un barco, antes de alcanzar el fondo marino y transformarse en atún. A Lázaro le sobreviene una inmensa sed, que decide calmar con grandes cantidades de vino, no queriendo beber del agua marina, a la cual se arrojan los demás naufragos y en la cual navegan los barcos que salvan los clérigos del hundimiento. La prisa, con la que Lázaro «engulle» el vino contrasta con la desaceleración del ritmo narrativo, una vez que el protagonista bebió hasta «no quedar en mi triste cuerpo rincón ni cosa que de vino no quedase llena» (109). Con esta 'plenitud interior' empieza el 'descenso' de Lázaro, espada en mano, «por mi mar abajo» (110). Este descenso es a la vez una experiencia de unión, pues Lázaro siente que «todo fue uno», de modo que el mar 'exterior', en el que se encuentra sumergido, coincide, en esta experiencia de 'unidad' con el 'mar' de su interior lleno del 'excelentísimo' vino. El descenso se presenta, así, como movimiento ambiguo, que tanto podría atañer el cuerpo de Lázaro en la 'mal sabrosa agua' del mar como también un descenso imaginativo, en el 'mar interior' del vino engullido. En esta escena se entrecruzan el 'hundimiento' con el 'ensimismamiento' en la imagen del vino engullido, al igual que el movimiento de descenso en el *Lazarillo* de 1554 se produce mediante las heridas físicas y tiene asimismo una connotación física y otra espiritual, imaginativa. En ambas versiones del *Lazarillo* se realiza, así, el concepto alemán *Versenkung* en cuanto relación entre los movimiento de 'caída' e interiorización.

El relato autobiográfico parece moverse, desde el punto de vista de las isotopías evocadas, entre descenso y ascenso –o bien, prefiriendo la terminología ética: entre degradación y conversión, como propuso Brancaforte (1982) para el *Guzmán de Alfarache*⁵⁸. La «cumbre de toda buena fortuna», cuya mención clausura el relato lazarllesco, coincide, en su posición final, con el silencio definitivo de la voz narradora. 'Cumbre' y 'caso' se presentan ante un vínculo de particular intensidad.

⁵⁸ Cf. El título de Brancaforte (1982): *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o degradación?*

Pues la 'cumbre de toda buena fortuna' parece ser el silencio y la paz explicativa, de la cual el yo se ha liberado al final de su relato. Lázaro señala esta cumbre evocando la sabiduría de su narratario («como Vuestra Merced habrá oído») y liberándose, así, de la necesidad explicativa, que daría continuidad a su discurso. La 'cumbre' sería, entonces, el grado máximo de interioridad, o, en otras palabras, del 'caso':

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna (135).

El 'caso', entendido como descenso de Lázaro hacia su propia interioridad se perfila como transformación del héroe en las dos conversiones, que, a nuestro entender, orientan el relato hacia su dimensión existencial, conforme a la lectura 'profunda' que se anuncia en el prólogo.

3. Aspectos escogidos de las dos conversiones

3.1. El *Lazarillo de Tormes*: un relato bipartido

Sobre la disposición estructural del *Lazarillo* se han formulado varias teorías. La tensión entre la estructura episódica y la unidad del relato no está del todo resuelta; bajo la óptica de la conversión se revelan, sin embargo, nuevas perspectivas para su lectura.

En la crítica, se ha buscado el 'sentido' de la obrita en su presunto carácter unitario, el cual, a pesar de su composición episódica, habría de ser uno y unívoco, igual que la identidad irresuelta de su autoría. Spadaccini y Talens (1988: 13) hablan, a este respecto, de una 'reordenación' de la vida para justificar su situación presente: «That is, Lázaro reorders his life across time in order to justify his present situation [...]». Villanueva (2006: 77) ve el «proceso de aprendizaje mediante el cual un paria de la sociedad aprende a anteponer la supervivencia a cualquier otra consideración [...]» como tema que define la novela «en su totalidad».⁵⁹ La observación de un

⁵⁹El carácter unitario de la novela se ha advertido también a nivel temático. Quienes escriben la historia de la autobiografía española sitúan el *Lazarillo*, a menudo, en una línea con las *Confesiones* de San Agustín diciendo que se trata de una parodia de la autobiografía espiritual iniciada por éste. Las *Confesiones* de San Agustín presentan una unidad del yo que también se advertería en el *Lazarillo*, a saber en el 'caso' anunciado en el prólogo, en el anticlericalismo y en el protagonista, para algunos único hilo conductor entre los diferentes episodios de la narración.

Lázaro Carreter (1983) habla incluso de una jerarquía entre los 'casos' expuestos en los siete tractados y el 'caso', al cual se subordinan: «No se trata, por tanto, de un relato abierto, sino de una

sentido unívoco que entrelazase los diferentes *tractados* de la obrita se ve, además, como legitimación para su carácter novelesco constituido por la compleja unión e interrelación de las unidades menores que la conforman. Lázaro Carreter (1983: 64) habla, en este sentido, incluso de la «arquitectura» del *Lazarillo* como unidad novelesca a partir de moldes narrativos folclóricos –definidos, así entendemos, por formas tradicionalmente breves:

[...] el autor, en muchas ocasiones, realiza un esfuerzo evasivo para escapar del molde folklórico en busca de una arquitectura nueva. [...] De este modo, el *Lazarillo* se nos aparece como novela, como la ‘primera novela moderna’ por su intención total y por ciertos rasgos significativos de su estructura; pero hay otros que la vinculan a viejos modos de la narrativa tradicional.

Si los capítulos del *Lazarillo* se disponen hacia una unidad estructural y temática, este concepto de *unidad* ha de ser distinto de aquel empleado por Lejeune (1975) para la autobiografía posterior a las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, pues esta autobiografía sería un relato retrospectivo orientado hacia la narración de la historia de la personalidad. El teorema de una exhaustividad ligada a la presentación de una unidad identitaria se remonta a los orígenes románticos del concepto de una escritura del yo. Goethe hablaría de *Selbstbiographie* (‘biografía de uno mismo’) en su carta a Lenz de 1776 y reclamaría para su propia autobiografía, la exigencia de narrar «lo esencialmente verdadero» («das Grundwahre») de la propia personalidad.⁶⁰ Gran parte de las teorías modernas y postmodernas del género autobiográfico se apoyan sobre esta idea de totalidad y exhaustividad del yo para distinguir la autobiografía de las *memorias*, éstas últimas constituidas por la disposición informe de los episodios narrados.⁶¹ Surgido con Jean-Jacques

construcción articulada e internamente progresiva, con piezas subordinadas a un hecho subordinante». Tarr y Gilman han advertido una fuerte cohesión interior en los primeros tres capítulos de la obra. Gilman habla a este respecto de una parodia del dogma cristiano de la resurrección, inaugurados por el cabezazo del ciego. Lázaro Carreter por su parte advierte –remitiéndose a Lida de Malkiel- «simetrías» desde el primer tractado hasta su repetición –«el relato empieza con un amancebamiento y termina con otro»- en el séptimo.

⁶⁰ «[...] denn es war mein ernstestes Bestreben das eigentliche Grundwahre, das, insofern ich es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken» (*Dichtung und Wahrheit*, Weimarer Ausgabe IV. Abt. Bd. 50, p. 61).

⁶¹ Misch (1969: 40) entiende por *memorias* «die anscheinend regellose, formlose Art der als Memoiren bezeichneten Schriften», mientras Schweikle (1999) nombra el carácter cronológico, la estructuración sistemática y la retrospección como rasgos comunes con la autobiografía. De ambas definiciones resulta que la elaboración de los elementos biográficos según un determinado orden es constitutivo para la autobiografía. Cf. también: „Die Autobiographie ist kein genau zu umreisender Texttyp mit präziser Gattungsdefinition. Die erst im 18. Jh. auftauchenden Termini ‘Selbstbiographie’ und ‘Autobiographie’ zeigen die späte reflektierende Erfassung der Schriften, in denen eine Reihe von Merkmalen mit unterschiedlicher Konsequenz repräsentiert ist: Gestaltung des Lebenszusammenhangs, Wechselwirkung zwischen Ich und Aussenwelt, retrospektive Wertung

Rousseau, el concepto de la unidad autobiográfica se afina en línea paralela con la estética del genio, cuya irracionalidad se contrapone al orden racional del pensamiento ilustrado. Un tal concepto de unidad implica univocidad, exhaustividad y, en suma, identidad del yo consigo mismo, que no se corresponden con la unidad vigente en el *Lazarillo*. Más bien, el yo lazarillesco se articula entre dos extremos, la degradación del héroe y su ascenso hacia la «cumbre de toda buena fortuna». El relato continúa, de este modo, la estructura dual que ya constatábamos en el prólogo.

3.1.1. La bipartición estructural

Quisiéramos, para ilustrar nuestra idea de que el *Lazarillo* es un relato bipartido, recurrir a la lectura que realiza Martin Heidegger de un poema de Stefan George (1868), el cual contiene una cesura parecida a la de la narración lazarillesca y que por tanto, se presta como analogía para ilustrar nuestra interpretación. El poema de George se intitula *La palabra (Das Wort)*:

Wunder von ferne oder traum Bracht ich an meines landes saum	Milagros de lejos o del sueño Traje a orillas de mi país
Und harrte bis die graue norn Den namen fand in ihrem born –	Y aguanté hasta que la diosa gris El nombre halló en fuente suya –
Drauf konnt ichs greifen dicht und stark Nun blüht und glänzt es durch die mark ...	Palparlo pude luego denso y fuerte Ahora florece y brilla por la médula
Einst langt ich an nach guter fahrt Mit einem kleinod reich und zart	Llegué una vez tras largo viaje Con una joya rica y tierna
Sie suchte lang und gab mir kund: ›So schläft hier nichts auf tiefem grund‹	Buscó por mucho y me informó: ‘Nada duerme pues en el profundo suelo’
Worauf es meiner hand entrann Und nie mein land den schatz gewann ...	Tras lo que se me fue de la mano Y nunca mi país ganó el tesoro...
So lernt ich traurig den verzicht: Kein ding sei wo das wort gebricht.	Aprendí triste así la renuncia: Ninguna cosa sea donde la palabra se aflige.
	Trad. S.C.

El poema trata de un yo lírico que realiza dos viajes, cuyas consecuencias son distintas en cuanto a la palabra: En el primer movimiento (estrofas 1-3), la diosa encuentra el nombre para los milagros, lejanos o soñados, que le aporta el yo lírico; en consecuencia la joya brilla, se presenta densa, fuerte y, así interpretamos, con una gran sensualidad.

El segundo viaje tiene lugar en la estrofa cuarta. Es un viaje largo que, de nuevo, conduce al yo lírico junto a la diosa. Pero esta vez la búsqueda no es fructífera; la joya que lleva el yo lírico se queda sin nombre y se le escapa de la mano. La consecuencia de este fracaso es un triste aprendizaje: Que nada sea donde la palabra fracasa. La joya es rica y tierna pero, a falta de un nombre traídole por la diosa del destino, se queda sin la sensualidad de los milagros al comienzo del poema. El nombre hallado por el destino le confiere realidad a los objetos.

Ciertamente, nuestra traducción del original alemán no puede estar a la altura del lenguaje poético de Stefan George – polisémico y profundo donde los haya. Lo que para nuestro propósito interesa es la bipartición del texto. Entre los dos viajes del yo lírico hay una elipsis, un silencio. El poema nos presenta ante dos intentos de nombrar una cosa, uno exitoso, el segundo fracasado. Es como una comparación. Heidegger (2001: 171) ha constatado que entre la estrofa tercera y cuarta

la palabra, la lengua pertenece al ámbito de ese paisaje enigmático, donde el decir poético limita con la fatídica fuente de la lengua. Al principio y durante mucho tiempo parece como si el poema solo necesita traer los milagros que lo encantan o los sueños que lo raptan a la fuente del lenguaje para dejarse sacar de ella con inturbada esperanza las palabras que congenian con todo lo maravilloso y soñado que se le ha presentado en la imaginación (trad. S.C.).

Heidegger comenta, además, que el contraste de las dos partes del poema entre éxito y fracaso es necesario para el aprendizaje final del yo lírico: El subjuntivo del verso final *sei* puede interpretarse como discurso en estilo indirecto o bien como imperativo. Heidegger se decanta por el imperativo; el yo concluye que nada sea allí donde el lenguaje fracasa. Esa ha sido su lección personal y es ahora un propósito bajo el cual vivir, después de la lección aprendida. Y es un propósito triste.

Los parecidos del poema georgiano con la estructuración del discurso autobiográfico en el *Lazarillo* son más evidentes de lo que a primera vista pueda parecer. Hemos de tener en cuenta, para evidenciar el parecido, que el *Lazarillo* es, ante todo, el producto de un *orador*, es decir de alguien que intenta pronunciar un discurso sobre

su vida. Y este intento ocurre, como en el caso del poema georgiano, en dos fases: en los tractados primero hasta tercero ocurre el primer intento; Lázaro pronuncia un discurso de su vida basado en la «fuerza y maña» que adquiere para sobrevivir bajo la égida de sus amos violentos. En estos tres tractados predomina el relato pormenorizado de las burlas que Lázaro ingenia para salir adelante.

En el *tractado* cuarto tiene lugar un silenciamiento ostentativo, tanto del trato por parte del amo como de las burlas que Lázaro ingenia para salvarse. Con este silenciamiento, el capítulo cuarto del *Lazarillo* cumple una función parecida a la elipsis en el poema que separa los dos viajes del yo lírico en el poema de George. El silenciamiento forma una cesura en el curso de la narración.

Con el tractado quinto el relato adquiere un nuevo tono. Más seriedad está ahora al orden del día; la voz narradora es predominantemente extradiegética; Lázaro-protagonista no interviene con burlas ni mañas sino que meramente observa lo que ocurre en la iglesia y después del presunto exorcismo. El modo de la narración es descriptivo, con aires de lo protocolario. Y es precisamente en esta llamémosla ‘segunda parte’ del relato lazarlillesco donde Lázaro alcanza la «cumbre de toda buena fortuna». De modo que, en nuestra opinión, el relato de vida lazarlillesco se presenta como historia de un discurso fracasado, que se detiene en el tractado cuarto, con el silenciamiento de las burlas y los malos tratos, y que se autocorriga a partir del tractado quinto adoptando un nuevo tono y como ya mostrábamos una nueva orientación vertical, de ascenso hacia la cumbre. Zepp (2005 y 2010) aportó novedades tan convincentes como acertadas a este respecto: El discurso de vida en el *Lazarillo* se asemeja a las relaciones de vida tal y como la Inquisición los recogía en sus tribunales. El *Lazarillo* entonces sería una problematización satírica de los conceptos de linaje y pertenencia, los cuales eran de primordial relevancia en la España inquisitorial. Pero hemos de notar que precisamente el relato minucioso de cómo Lázaro salió adelante, de sus orígenes y sus fantasías más íntimas de la cara de Dios en la despensa del avaro clérigo se revela como aporía; no es en esa parte donde Lázaro llega a su fortuna, sino que la alcanza allí donde aprende a ser reservado, mero observador y (d)escritor de lo que le rodea. Recordemos, a este respecto, el episodio de alta relevancia metafictional, en el cual el ciego le narra las fechorías de Lázaro a la gente del pueblo y los oyentes gritan: «Castigaldo, castigaldo, que de Dios lo habréis» (34). El llamamiento al castigo se refiere, a

nuestro entender, al protagonista del relato del ciego que es – considerando que estamos ante una narración autobiográfica – idéntico con el narrador de las mismas fechorías a nivel del discurso. Así pues, el *Lazarillo* realiza en esta escena una transposición intradiegética del discurso pícaro - de la voz narradora hacia la voz del ciego - y la clausura con un llamamiento al castigo de un tal discurso de vida.

El *Lazarillo de Tormes* es, en este sentido, una alegoría poetológica sobre lo que es un discurso exitoso y otro fracasado sobre la historia del propio yo y un postulado para su conversión de una modalidad de relato minucioso, pormenorizado a otra más bien reservada y dominada por la observación, tras pasar por un momento de silencio y silenciamiento en el capítulo cuarto.

3.1.2. Los silencios de Lázaro

Sobre los silencios de Lázaro dice Ferrer-Chivite (1996) que se trata de una destreza que Lázaro-niño aprende sucesivamente con sus amos a modo de integración en el mundo adulto. Entre Lázaro y sus amos no existe comunicación de tú a tú, pues éstos se limitan a dar órdenes y Lázaro aprende a disimular, a callar y a mentir.

Esta lectura convence, sobre todo al pensar en el cortísimo tractado cuarto, cuando Lázaro decide no extenderse sobre su entonces amo y callar «otras cosillas que no digo». Considerar, sin embargo, que el ingrediente básico del camino lazarrillesco sea el adiestramiento en el arte de callar, resulta problemático ante el final de la obra: Lázaro se vuelve pregonero. ¿Ha entonces fracasado en la adquisición de su arte?

Frenk (1975: 203) constata que en el primer *tractado* el «acto de hablar comienza contar como factor activo de la peripecia», de tal modo que las intervenciones del amo y también las de Lázaro le confieren a la narración un carácter intermedio entre la *escena* y el *relato iterativo*, siguiendo la terminología de Genette (1998). Con el diálogo en estilo directo se crea un efecto escénico alcanzando, así, el mayor grado de mimesis en la narración. Al mismo tiempo, observa Frenk que hay momentos, en los cuales Lázaro cita ciertos parlamentos de su amo, que no más allá de su carácter puntual, pudieron haberse dicho en repetidas ocasiones, como por ejemplo:

«Haced esto, haréis estotro, cosed tal yerba, tomad tal raíz».⁶² Las intervenciones de Lázaro ocurren asimismo en una zona intermedia entre la escena y su carácter (re)iterativo y de este modo entre la puntualidad de los parlamentos y su carácter generalizado.

El aprendizaje de Lázaro con el primer amo concierne el acto de hablar y no solo tiene una significación episódica sino generalizada para la vida del protagonista. Juárez Almendros (2006) ve en el primer *tractado* la entrada de Lázaro en el orden simbólico del mundo adulto. Este factor estaría alegorizado en el hecho de que la vestimenta de Lázaro no se menciona y que el cuerpo del niño recién salido del hogar materno está, así, (aún) desprovisto de un tejido –etimológicamente leído, de un *texto*. La iniciación de Lázaro como criado del ciego corre en línea paralela con su iniciación en el mundo simbólico, la cual se manifestaría en su articulación lingüística, que en el *tractado* primero todavía no es completa, vista su falta de vestimenta.

Durante la vida familiar en el primer *tractado*, de la cual la crítica destaca casi unánimemente la ternura y armonía entre madre, padrastro, hermanastro y Lázaro, éste no aparece como personaje dialogante. Su primer 'discurso' es un breve monólogo interior por el miedo de su hermanito ante su padrastro negro: «[...] y dije entre mí: ¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!» (18). Su única intervención, cuando descubre todo lo robado por su padrastro, se presenta en discurso indirecto: «respondía y descubría cuanto sabía, con miedo: hasta ciertas herraduras que por mandado de mi madre a un herrero vendí» (20). El rasgo característico de Lázaro, mientras habita el hogar familiar, es su silencio.

Una vez encomendado al amo ciego, aprendemos, ante todo, los discursos de éste: cómo engaña a Lázaro con el golpe contra el toro, cómo habla con sus seguidores, cómo reza. El primer discurso directo de Lázaro ocurrirá en el episodio del vino: «No diréis, tío, que os lo bebo yo – decía-, pues no le quitáis de la mano» (32). Seguirá el castigo del ciego, el jarrazo, y su comentario sarcástico: «¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud» (33). Seguirá el cotilleo del amo, contando en público cómo Lázaro le robó el vino, la reacción de los oyentes y el llamamiento de reminiscencia bíblica: «Castigaldo, castigaldo, que de Dios lo habréis» (34).

⁶² «El uso del estilo directo y una manera pormenorizada de narrar pueden conferir un carácter escénico a ciertos momentos de un relato iterativo» (Frenk 1975: 209).

Las siguientes dos intervenciones de Lázaro son negaciones. Una ocurre en el episodio de las uvas: «No comí –dije yo-; mas ¿por qué sospecháis eso?» (37), otra en el del nabo y la longaniza: «Lacerado de mí –dije yo-. ¿Si queréis a mí echar algo? Yo ¿no vengo de traer el vino? Alguno estaba ahí y por burlar haría esto» (39). Su siguiente intervención en el capítulo primero es el engaño al saltar el arroyo, con el cual se despide de su primer «nuevo y viejo amo»: «Tío, el arroyo va muy ancho; mas, si queréis, yo veo por donde travesemos más aína sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho, y saltando pasaremos a pie enjuto» (44). En último lugar, Lázaro le da una instrucción a su amo ciego e ironiza sobre la incapacidad de su amo de oler el poste igual que había oído la longaniza: «¡Sus! Saltá todo lo que podáis, porque deis deste cabo del agua [...] ¿Cómo, y olistes la longaniza y no el poste? ¡Olé, olé!- le dije yo» (45).

Este breve repaso por los primeros parlamentos de Lázaro muestra cómo, en el primer tractado, el personaje pasa por una transformación, de hablar según mandado (interrogación sobre el padastro) hasta dar sus primeros pasos fuera del hogar materno. Con sus primeras intervenciones, Lázaro se defiende de las sospechas del amo mediante negando las acusaciones de éste. Hacia el final del *tractado*, el personaje se vuelve cada vez más autónomo hasta el clímax final donde, imitando a su amo al principio, Lázaro le da una instrucción falsa a su amo provocando su golpe contra el poste.

3.1.3. La estética de la lista

Una de las preocupaciones fundamentales en la investigación del *Lazarillo* ha sido desde siempre la identificación de las fuentes. Irreprochables son, a este respecto, los análisis realizados por García de la Concha (1982), Lázaro Carreter (1983) y Rico (1982) acerca de las fuentes folklóricas de la novelita. Impecable, a nuestro entender, si bien problematizada por parte de los eruditos, es el hallazgo de Jauss (1953) sobre la función paródica de la primera persona de singular en el *Lazarillo*: Se trataría en el *Lazarillo* de parodiar las *Confessiones* de San Agustín. Ehrlicher (2010) mostró con suma claridad los influjos del *Asno de Oro*. Íntimamente relacionada con el análisis de la estructura del relato está la averiguación de las fuentes en el estudio de Lázaro Carreter (1983: 86). Partiendo de los elementos folklóricos en la obra, el

erudito concluye: «No se trata, por tanto, de un relato abierto, sino de una construcción articulada e internamente progresiva, [...]»

A nuestro entender, hay un aspecto que ha pasado desapercibido en la investigación del *Lazarillo* en cuanto a su índole intertextual y es su afinidad con lo que Eco (2009) llama la estética de la lista. El dibujar múltiples flores, frutos, barcos, santos en la pintura renacentista es un modo de evocar la infinitud alistando estos objetos. Pues, según Eco, una lista ficcional es siempre potencialmente infinita, ya que implica siempre un *etcétera*. Si no es potencialmente infinita, es porque sirve a fines prácticos – por ejemplo una guía telefónica. La guía telefónica de una ciudad contiene todos los habitantes con una línea de teléfono, ni uno más, ni uno menos. Se trata de una lista factual, no modificable por la fantasía, que, además, tiene un fin práctico. Las listas poéticas son, dice Eco, ficcionales y, al no cumplir un propósito práctico, ampliables *ad infinitum*. En el *Lazarillo*, el movimiento horizontal del antihéroe en los primeros tres capítulos es el hilo conductor para intercalar los diferentes episodios de su existencia a modo de una línea potencialmente infinita; Lázaro menciona varias veces que narrará «un caso entre muchos» y que «muchas otras cosas» quedan por decir y que, por ejemplo en el cortísimo *tractado* cuarto, han ocurrido «otras cosillas que no digo».

Una diferencia importante se advierte, sin embargo, entre, por ejemplo, el catálogo de objetos guardados en los cajones de Leopold Bloom y la infinitud evocada por la voz narradora del *Lazarillo*. En la novela de Joyce la lista es ficticia y podría ampliarse por una infinitud de objetos. Lázaro de Tormes, sin embargo, emplea el silencio, sobre todo, como hemos visto, en el cortísimo *tractado* cuarto. Podría tratarse de una estrategia de autoprotección, pero creemos más bien que el silencio funciona para evocar la indeterminación –con Eco la potencial infinidad- de lo ausente en lo narrado. Así pues, las «cosillas» que Lázaro calla en el *tractado* cuarto son imaginables *ad infinitum* por parte de los lectores. Pero asimismo lo que Lázaro vivió con los siete años podría haberlo vivido con muchos más; el relato de vida es ampliable hacia un largo *etcétera*.

El vínculo entre la estética de la lista con el tema de la conversión nos parece sumamente interesante y único en el *Lazarillo*. La conversión consiste en contrastar la infancia con el mundo de los adultos. Mientras las vicisitudes en éste son ampliables *ad infinitum*, la infancia es única. Esta infancia en el hogar materno se

presenta como relato delimitado por el nacimiento – casi milagroso- del niño y su entrega al ciego por parte de la madre. La infancia de Lázaro al abrigo de su madre y padrastro contrasta con su vida miserable a la merced de sus amos, cuya miseria es potencialmente infinita. ¿Por qué este contraste entre lo delimitado y armonioso versus lo infinito y miserable? Ante la distinción entre listas prácticas y listas poéticas, según Eco, la infancia de Lázaro en el hogar materno se revela como relato factual por ser cerrado en sí mismo (como la lista práctica según Eco), mientras que la vida narrada entre el episodio del ciego y el del Arcipreste es abierta *ad infinitum* y por tanto, en la terminología de Eco, ficcional. Las dos vidas de Lázaro – aceptada esta distinción – escenifican la transformación narrativa de la infancia factual en una vida ficcional; estamos ante una conversión metanarrativa.

3.2. El *Lazarillo* y las *Confesiones*⁶³

Veamos ahora más de cerca los vínculos intertextuales entre el *Lazarillo* y las *Confesiones* de San Agustín. Jauss (1957) ya apuntó que el *Lazarillo* se inspira en la obra agustiniana para darle a su yo literario un ademán satírico. En nuestra opinión, existe un diálogo entre ambas obras que trasciende el empleo de la primera persona de singular. En lo que sigue, subrayamos algunos aspectos que San Agustín menciona en el episodio de su conversión que aparecen en el *Lazarillo*.

3.2.1. El alma despedazada

La conversión de San Agustín va precedida de un largo lamento por la pecaminosidad de su existencia. Éste carácter pecaminoso consiste, según el yo literario, en una preocupación demasiado grande por los asuntos terrenales. San Agustín realiza un detallado análisis del vínculo entre la voluntad del alma y de su ejecución por el cuerpo y reflexiona sobre el automatismo de éste mientras que parece imposible que el alma se influence a sí misma: Si el alma le ordena al cuerpo levantar una mano, éste obedece en seguida, mientras que si el alma se ordena a sí misma cambiar de voluntad no obedece. ¿Cómo es esto? San Agustín llega a la conclusión de que la voluntad solo es eficiente si resulta de la unidad y de la

⁶³ Citamos en lo que sigue de la primera traducción de las *Confesiones* al castellano de 1554, editada por Tellechea (1996). Indicamos el libro seguido del capítulo y la página.

entereza; la mano se levanta, pues el alma desea esto con toda su fuerza. La unidad del alma no puede, sin embargo, ser unitaria cuando ésta se dirige a sí misma, pues el acto mismo de dirigirse a sí misma ya presupone una bipartición. La conclusión implícita de este análisis es que el alma solo puede dirigir su voluntad entera hacia un objeto que sea distinto de ella misma para evitar la susodicha duplicación del yo. Así pues, concluye San Agustín, es erróneo admitir que la persona tenga dos almas, a saber una buena y otra mala, sino que en voluntades contradictorias siempre es la misma alma que dialoga y lucha consigo misma; es decir que ha perdido de vista la transcendencia y se halla en un estado de enfermedad espiritual:

Y más fácilmente obedecía el cuerpo a la más flaca voluntad del ánimo para moverse, en queriendo, que no obedece el alma a sí misma para poner en efecto su mayor deseo, lo cual con sólo el querer está hecho.

[...]

¿De dónde nace este monstruo? Y ¿por qué es esto? [...] Manda el ánimo al cuerpo y obedécele luego; y manda el ánimo a sí mismo, y halla resistencia. Manda el ánimo que se mueva la mano, y es tanta la facilidad, que apenas se puede discernir y apartar el servicio del mandamiento, y el ánimo es ánimo, y no se hace, siendo una cosa, el mandado y el que manda, ¿de dónde es este monstruo? Y ¿por qué es esto? Manda que quiera —el cual no mandaría, si no quisiese— y no se hace lo que manda. Mas no quiere del todo, luego no manda del todo. [...] Porque la voluntad manda que sea voluntad, no otra, mas la misma. No está entera del todo cuando así manda, y por tanto no se hace lo que manda; porque si fuese entera, no mandaría que fuese, porque ya sería. Luego no es monstruo en parte querer y en parte no querer, mas es enfermedad de ánimo; [...] (C, VIII.8-9, p. 206).

San Agustín emplea la expresión de «la corpulencia del mal» (C, V.19, p. 121) para hacer referencia a su falta de espiritualidad, la cual dificulta su conversión al cristianismo. En el *Lazarillo* advertimos la presencia de un cuerpo lacerado, en el cual se manifiesta la vileza de sus amos. El cuerpo y la vestimenta son, en el *Lazarillo* portadores de lo bueno y lo malo, pero también alegorías estilísticas que introducen una dimensión metaficcional en la obra.

3.2.1.1. El cuerpo como alegoría estilística

El gran maestro de la retórica, Gorgias, escribe sobre la exculpación de la bella Helena:

Si, sin embargo, fue el discurso, que la convirtió y engañó su alma, tampoco es difícil defenderla en este punto y liberarla de su acusación como sigue: El discurso es un gran efectuator; con el cuerpo más pequeño y menos llamativo realiza actos divinos:

puede calmar terrores, aliviar el dolor, evocar alegría y aumentar la emoción (*Elogio de Helena*, cit. en Groddeck 1995: 29 trad. S.C.)⁶⁴

La idea del cuerpo, cuyos efectos sobrepasan su propio tamaño reducido puede aplicarse al texto del *Lazarillo*; el infantil cuerpo del protagonista es uno de los más influyentes en la literatura moderna y los efectos del escaso cuerpo textual que conforma el libro ocupan la investigación literaria hasta nuestros días. Gorgias vincula la 'conversión' con la corporeidad del discurso y la identifica con un 'engaño' del alma. Lo que Gorgias llama 'conversión' es, en realidad, la 'persuasión' del discurso, que en la retórica clásica no se distinguía del convencimiento (Groddeck 1995). La persuasión va de la mano con una atracción del oyente sobre la corporeidad del discurso, del mismo modo que la corporeidad de Helena es el agente de sus efectos seductores. En el *Lazarillo de Tormes*, la belleza femenina está sustituida por el cuerpo infantil. De ese cuerpo hambriento que caracteriza al protagonista emana una cierta atracción; recordemos cómo, tras el jarrazo, las gentes del pueblo se interesan por las burlas que el ciego les cuenta y será el propio ciego quien le lavará las heridas con vino. Las heridas parecen ser el medio a través del cual se establece la cercanía corpórea, no solo entre Lázaro y el ciego sino también entre el ciego y su entorno, el cual disfruta riéndose y asombrándose de las burlas que Lázaro le hacía.

Gorgias compara en su retórica, el cuerpo de la bella Helena con el cuerpo del discurso y la capacidad de 'conversión' de éste con la atracción erótica a partir del cuerpo femenino. Sobre el cuerpo de Lázaro se descargan tanto las agresiones de los amos como la misericordia de las mujeres; Lázaro esconde la llave del arca en su boca y en esa misma boca meterá la nariz el amo avariento, provocando el vómito de lo que por ella había pasado: Quienes rodean el cuerpo infantil itinerante lo abren y cierran a su antojo, extrayendo de él los contenidos que previamente habían puesto a su disposición. El cuerpo del protagonista funciona como alegoría para el cuerpo del texto propiamente dicho: la extracción de lo profundo o de lo cómico, tal y como se anuncian en el prólogo, dependería, entonces del lector que se 'adentre' en los entresijos del texto enunciado, igual que la nariz del amo se adentra en el cuerpo de Lazarillo.

⁶⁴ «Wenn es hingegen Rede war, die bekehrte und ihre Seele trog, dann ist es auch nicht schwer, dass sie in diesem Punkte verteidigt und von der Anschuldigung befreit werde, wie folgt: Rede ist ein grosser Bewirker; mit dem kleinsten und unscheinbarsten Körper vollbringt sie göttliche Taten: vermag sie doch Schrecken zu stillen, Schmerz zu beheben, Freude einzugeben und Rührung zu mehren».

En el *Lazarillo de Tormes*, el cuerpo es, sobre todo, un punto de atracción para la mirada. Recordemos la reacción del hermanito de Lázaro ante la comparación fisonómica de los integrantes de su familia: «Madre, coco». Puestas en boca del pequeño, las palabras no sorprenden por su falta de valor descriptivo. El hermanastro de Lázaro no describe, sino que más bien interpreta el cuerpo de su padre biológico. Este método fisonómico funciona como método de lectura para la propia obra. Recordemos cómo Lázaro observa a su primer amo, el ciego, durante la oración:

Un tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia donde rezaba; un rostro humilde y devoto, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca y ojos, como otros suelen hacer (26).

La observación del cuerpo cobrará gran importancia también en la descripción del escudero. Lázaro describe su primera visión del escudero como bien vestido, bien peinado y de paso acompasado y 'ordenado'. El escudero queda definido, así, no solo a partir de sus vestiduras, sino también a partir de su ademán mientras va caminando.

Andando así discurriendo de puerta en puerta, con harto poco remedio, porque ya la caridad se subió al cielo, topóme Dios con un escudero que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden (72).

Las vestiduras que lleva este tercer amo de Lázaro en mucho se parecen a las que el propio Lázaro comprará para convertirse en 'hombre de bien'. La observación de Lázaro «me parecía según su hábito y continente, ser el que yo avía menester», se revela en este sentido como programática no solo para su afiliación a un nuevo amo, sino como objetivo para su propia conversión que advendrá en el tractado sexto.

La descripción del amo puede leerse como documento para la existencia de una sociedad estamentaria en la España de los siglos XVI y XVII.⁶⁵ Lázaro de Tormes no se limita, sin embargo, a describir la vestimenta del pobre hidalgo. La observación es más bien una *interpretación* de su fisonomía: «súbese por la calle arriba con tan gentil semblante y continente, que quien no lo conociera pensara ser muy cercano pariente al conde de Arcos, o, a lo menos, camarero que le dava de vestir». Las lectoras y lectores interesados por los entresijos de Lázaro y su discurso encuentran en la hermenéutica fisonómica del protagonista una agradecida sugerencia

⁶⁵ Cf. Juárez Almendros (2008: 48): «El aspecto del amo acompaña de los gestos corporales apropiados de su rango aristocrático: rituales para vestirse, limpieza personal, forma pomposa y pausada de caminar, normas para saludar y modos de llevar la capa y la espada».

metodológica. La observación del cuerpo, con sus ademanes y gestos,⁶⁶ arranca de la mirada del hermanito de Lázaro sobre sus orígenes biológicos y culturales y continúa con la perspectiva de Lázaro sobre el mundo que le rodea. La lectura del cuerpo parece funcionar como principio de lectura del propio texto del *Lazarillo de Tormes*. Los cuerpos del *Lazarillo* aguardan lectores que descifren sus signos para hacer avanzar la narración. El cuerpo textual del *Lazarillo* es una fisonomía, cuyos ademanes reclaman lectores para hacerles avanzar en sus vidas. El cuerpo funciona como metáfora de estilo. El tono bajo y reposado del amo ciego así como el paso acompasado y las contorsiones del alguacil poseído confluyen en el propio *Lazarillo* tanto como la intimidante estética personificada por el padrastro del protagonista en tanto que variantes de su estilo literario. La técnica fisonómica, en tanto que practicada por primera vez por el hermanito iletrado, es, pues, un método infantil en el sentido literal de la palabra: *infans*, el iletrado, de tal modo que la mirada fisonómica sobre el texto es una mirada infantil. El *Lazarillo de Tormes* es, en este sentido, un libro sobre el arte de leer, entendido este como retórica de la lectura.

El concepto de *estilo* se relaciona estrechamente con la idea de una transformación del discurso en aras de su mejoramiento. La palabra *estilo* designa el estilete, que los escribanos de la Antigüedad usaban tanto para imprimir letras en sus tablas de cera como para borrarlas en caso de errores. El estilo describe las vías del pensamiento y, grabándolas, hace memorizable también las transformaciones hechas. El estilo es, pues, «el cambio recordado en el texto» (Groddeck 1995: 103, trad. S.C.)⁶⁷. Hecho tema central del texto lazarillesco a través del método fisonómico, el estilo alude, pues, a las transformaciones del cuerpo textual propiamente dicho –a los métodos realizados para su mejoramiento –para su conversión.

⁶⁶ Y en el episodio del buldero:

Apenas había acabado su oración el devoto señor mío, cuando el negro alguacil cae de su estado y da tan gran golpe en el suelo, que la iglesia toda hizo resonar, y comenzó a bramar y echar espumajos por la boca y torcella, y hacer visajes con el gesto, dando de pie y de mano, revolviéndose por aquel suelo a una parte y a otra.

⁶⁷ «Stil ist die erinnerte Änderung im Text».

3.2.1.2. La vestimenta

En el capítulo sexto, Lázaro vende su ropa vieja para vestirse con una nueva, la cual lo constituye como 'hombre de bien'. El *tractado* sexto puede leerse como muestra para una creciente autoconsciencia del individuo que habría constituido el auge de la escritura autobiográfica durante los siglos XVI y XVII.⁶⁸

La vestimenta de Lázaro no se menciona ni en el primer *tractado* ni tampoco en el transcurso de los demás capítulos. El cuerpo desprovisto de un tejido, así podríamos inferir la idea de Juárez Almendros (2006), apunta a una exclusión de Lázaro de los sistemas simbólicos que constituyen su entorno más inmediato. Lázaro se presentaría como marginado social por no poseer aquel tejido de referencias que le permitiría manejar los códigos de integración. Esto se vería, por ejemplo, en el silencio de Lázaro mientras vive en el hogar familiar. «No diréis, tío, que os lo bebo yo –decía-, pues no le quitáis de la mano» (32), es la primera intervención lingüística de Lázaro en el relato, que pronuncia como réplica a su amo ciego con aproximadamente ocho años,⁶⁹ a diferencia de su hermano, «un negrito muy bonito», quien se manifiesta en el relato, apenas ha nacido. La iniciación de Lázaro como criado de diferentes amos corre en línea paralela con su iniciación en el mundo simbólico que se manifiesta en su articulación lingüística. Al tiempo que el *tractado* primero describiría la iniciación simbólica de Lázaro, también alegorizaría su exclusión de ella en la falta de vestimenta. Efectivamente, ya que no se menciona la vestimenta de Lázaro ni en el primer *tractado* ni en los capítulos subsiguientes, el relato se inscribe en una tradición que asocia la vestimenta con la integración social y con la competencia de articular lo que se considera 'verdad'. Retomamos de nuevo el *enxiemplo* XXXII de *El conde Lucanor* y su reelaboración por Hans-Christian Andersen en su cuento *Des Kaisers neue Kleider*. Al pasearse el rey desnudo por las calles, tras haber sido engañado por los tres hombres tejedores, en el cuento juanmanuelino es el personaje «negro» quien señala abiertamente la desnudez del rey infringiendo, así, la convención de aceptar la existencia del vestido regio, a pesar de su invisibilidad. En el cuento de Andersen es un niño el que, al igual que el 'negro', revelará su incapacidad de 'reconocer' el texto imaginario que viste el rey

⁶⁸ Cf. Juárez Almendros (2006: 11): «El florecimiento del género autobiográfico en los siglos XVI y XVII está conectado con una mayor conciencia de la individualidad».

⁶⁹ No podemos seguir, en este punto, la afirmación de Juárez Almendros (2006: 46), de que «en el Tratado III, en el ambiente urbano de Toledo Lázaro experimenta por primera vez la comunicación con otro ser humano [...]».

desnudo explicitando, así, su posición marginal –no iniciada– dentro de la comunidad correspondiente. Con respecto al *Lazarillo*, Encarnación Juárez Almendros (2006: 46) ha señalado que «los primeros Tratados del *Lazarillo* de han conectado con el estadio pre-simbólico del personaje [...] ya que el niño harapiento sólo se preocupa de las necesidades del cuerpo y de la búsqueda de protección». Ante esta idea, constatamos que, por un lado, nada en el texto indica que Lázaro fuese ‘harapiento’, de modo que este adjetivo probablemente resulte de una lectura intuitiva acerca de los atuendos que podrían imaginarse del hijo de un molinero en el siglo XVI. El texto, sin embargo, no menciona nada en esta dirección. Partiendo, sin embargo, de la idea de que la ausencia de vestido apunta a una desintegración social, notamos que la propia madre del protagonista se presenta como «sin abrigo y sin marido». Esta expresión paralelística, construida, además, con rima asonante, parece establecer una equivalencia entre la ‘desnudez’ de la madre, su ‘falta de abrigo’, la cual, con Covarrubias, se asemeja a la noción de *arraigo social*⁷⁰ y su carencia del elemento masculino, que en una sociedad patriarcal como la del dieciséis español bien podría equivaler a una representación del discurso social tal y como Freud lo definiera para la familia burguesa del tardío siglo XX.⁷¹ La ascendencia de Lázaro por parte materna se presenta, ante esta lectura, como ajena a los códigos sociales, de modo que la anexión de Lázaro por parte del ciego y sus ulteriores amos bien se podría leer como entrada momento de integración social en tanto adquisición de los códigos socioculturales. El paso del hogar familiar a su puesta al servicio del ciego correspondería a la transformación de Lázaro, de mero receptor hacia su rol de

⁷⁰ Cf. Covarrubias que define *abrigo* como «Vale reparo contra las inclemencias del cielo, particularmente contra el frío. Del latino *apricus*, que vale *solis expositus*, vel *apertus*, porque los lugares abrigados opuestos al mediodía los calienta el sol. De la palabra antigua castellana *briga*, que es junta, congregación y tropel de gente, [...] Abrigado, arropado, defendido».

⁷¹ «De manera sugestiva, Freud puede circunscribir el infans en ‘Tres tratados sobre la teoría de la sexualidad’ (1905) como ‘perverso polimórfico’. Sin embargo, no permanece en este estado polimórfico: La cultura empieza a regular la libido, con la instalación de un super-yo que, por regla general, se escapa a la consciencia. El super-yo consiste en exigencias normativas internalizadas y ideales sociales del yo – y Freud es esfuerzo mucho por demostrar la primera confrontación del niño con las expectativas complejas en la constelación triangular de la pequeña familia burguesa» (Reckwitz 2008: 55, trad. S.C.) [«In suggestiver Weise kann Freud den Infans in ‘Drei Abhandlungen über die Sexualtheorie’ (1905) dann als ‘polymorph pervers’ umschreiben. Allerdings bleibt dieser nicht im polymorphen Zustand: Die Kultur setzt mit der Regulierung der Libido ein, mit der Installation eines Über-Ich, das sich in der Regel gleichfalls der Bewusstheit entzieht. Das Über-Ich besteht aus internalisierten normativen Forderungen und gesellschaftlichen Ich-Idealen –und Freud macht sich alle Mühe, die erste Konfrontation des Kleinkinds mit den komplexen Erwartungen in der Dreiecks-Konstellation der bürgerlichen Kleinfamilie [...] nachzuweisen»].

emisor (pregonero) de un discurso que hallará escucha y resonancia fuera del ámbito familiar.

3.2.2. «Poníasme a mí delante de mi cara [...]»

Uno de los desencadenantes de la conversión de San Agustín es el relato de Poticiano quien le relata a él y a su amigo Alipio la conversión del monje egipcio san Antonio. San Agustín percibe este relato como obra de Dios que quiere poner ante sus ojos todo aquello que él mismo ha siempre procurado ocultar; el relato de Poticiano pone ante los ojos de san Agustín un alter ego que ilustra su propia pecaminosidad:

[...] Volvíame a mí mismo, quitándome de mis espaldas hacia donde yo me había vuelto por no mirarme, y poníasme a mí delante de mi cara para que viese cuán torpe era, cuán mal compuesto, sucio, lleno de manchas y llagas. Yo veíame y había miedo y asco de mí, y no tenía adonde huir de mí, [...] (C, VIII, 7, pp. 202-203).

En el *Lazarillo*, la escena del hermanito que huye de su padre biológico porque no se ve a sí mismo puede haberse inspirado en el pasaje agustiniano. El vínculo de Lázaro con sus amos, por otra parte, puede verse, ante el relato de San Agustín, como visualización de una parte de sí mismo. Los amos avaros, crueles y presumidos son *alter egos* de Lázaro de una forma parecida como san Antonio lo es para San Agustín. Es pensable que el anónimo autor haya concebido la novelita como relato aventurero de un mozo que sirve a diferentes amos. De la misma manera nos atrevemos a postular que los diferentes amos de Lázaro funcionan como partes de su propia psique, las cuales hacen que Lazarillo reflexione sobre sí mismo. Es en este movimiento (psicológico) que se constituye el camino vital de Lázaro, unas veces como lucha contra las figuras más o menos atormentadoras de su entorno, otras veces como huida, de la cual se augura un cambio para bien de su circunstancia.

El primer indicio para corroborar esta hipótesis es la entrega de Lázaro al ciego por parte de su madre. Lázaro refiere en discurso indirecto lo que Antona Pérez le dice al ciego: «que confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre, y que le rogaba me tractase bien y mirase por mí» (22). Poco después, Antona repetirá estas palabras al despedirse de su hijo: «válete por ti» (22). Ehrlicher (2010) ha interpretado que esta admonición subraya la insuficiencia del ciego en su función de guía existencial; Antona Pérez, sabedora de esta insuficiencia, le encarga a su hijo

que ejerza el autocontrol. Fijémonos, sin embargo, en que solo las palabras de Antona para su hijo aparecen en discurso directo mientras que el diálogo con el ciego está en discurso indirecto, no obstante, con la misma formulación: que el ciego mire por Lázaro y que Lázaro se valga por sí mismo. El amo ciego parece ser una parte de Lázaro, a la que la madre se dirige.

De sobra se ha mostrado en la investigación del *Lazarillo* que el ciego engañará a Lázaro, desafiándole en la carrera de vivir. En primer lugar, cabe recordar que el amo saca a la luz la faceta diabólica del niño huérfano: «Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo» (23). El golpe como momento de entrada del diablo en la propia vida es un motivo fáustico: El Mefisto goetheano golpea la puerta de Fausto tres veces antes de que éste le permita entrar en su despacho.⁷² Al ciego le bastará con un golpe, pero bien fuerte, contra el toro de piedra para iniciarse como amo en la vida del niño e invocar el diablo dentro de ella. Pues el toro de piedra es, además, en sí mismo un diablo: «diome una gran calabazada en el diablo del toro» (23), de modo que la entrada del ciego en la vida de Lázaro es sinónima de una conversión de la mirada del niño, de ingenua en diabólica.

Parte del diabolismo, en el cual Lázaro se ve sumergido con el ciego es la imbricación del despertar que el niño experimenta con su amo y del «avivar el ojo». Así pues, mientras Lázaro constata que con la calabazada «desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» (23), percibe la necesidad de «avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer». De nuevo ocurre una correspondencia entre el monólogo interior del niño y las palabras del ciego: «Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré» (23). El ciego avisa a Lázaro y éste ha de avisarse a sí mismo. Las palabras del ciego y el monólogo interior de Lázaro están en resonancia, como si el ‘despertar’ y así la

⁷² «Fausto. ¿Llaman a la puerta? ¡Adelante! ¿Quién quiere maltratarme otra vez?

Mefistófeles. Soy yo.

Fausto. ¡Adelante!

Mefistófeles. Tienes que decirlo tres veces.

Fausto. ¡Adelante, pues!

Mefistófeles. Así me gustas.

[...]» (F, 1530-1535, p. 52).

[«Faust. Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen? / Mephistopheles. Ich bin's. / Faust. Herein! / Mephistopheles. Du musst es dreimal sagen. / Faust. Herein denn! / Mephistopheles. So gefällst du mir. / [...]]»].

conversión, consistiera en avivar una dimensión psíquica que es fruto de la soledad existencial del niño.

Si aceptamos esta lectura, Lázaro es guiado por una dimensión de sí mismo que es adulta, ciega y que como tal le dio la vida, le alumbró y adestró en la carrera de vivir. La existencia de este personaje le sirve a Lázaro para legitimar sus «burlas endiabladas» que necesita tramar para garantizar su supervivencia. Se trata de una parte de él que no solo expone el niño al peligro sino que a la vez es depositaria de una gran fascinación: El ciego es «un águila en su oficio» y «sabía cientos de oraciones de coro». Lázaro mismo admite su total entrega a este amo genial, a pesar de su mezquindad como ser humano: «Mas yo tomaba aquella lacería que él me daba, la cual era despachada en menos de dos bocados» (28). De nuevo, Lázaro admite no ser mera víctima de este maligno amo sino buscar incluso el tiempo para reproducir las faltas que él hacía: «Y ansí buscaba suficiente tiempo para rehacer, no la chaza, sino la endiablada falta que el ciego me faltaba» (29).

3.3. ¿Cuántos Lázaros hay?

Cabe distinguir, por un lado, el autor empírico, anónimo, de quien posiblemente provienen tanto el prólogo como los capítulos restantes. Por otro lado, cabe hablar del autor como el que actúa Lázaro en el ámbito de la ficción. Más allá de esto, ambos textos, carta como novela disponen de sendas voces narradoras, tratándose de dos textos escritos por autores distintos. ¿Son al menos idénticos el protagonista, Lázaro de Tormes, y el narrador Lázaro?

Esta cuestión es controvertida y desde luego no fácil de resolver desde el punto de vista narratológico. Stanzel (2008) expone en su *Teoría de la narración* (*Theorie des Erzählens*) varios puntos de vista al respecto: Alrededor de los años 1920 las primeras reflexiones teóricas sobre la narración en primera persona sostenían que el yo literario no era una mera máscara del autor sino un personaje ficcional autónomo. Sobre este aspecto creemos que a día de hoy existe unanimidad, aunque en el caso del *Lazarillo* se han borrado en muchas ocasiones los límites entre ambos, para esclarecer la identidad del anónimo autor. Sigue, desde un punto de vista teórico, irresuelta la cuestión de si es lícito identificar la voz narradora de la carta de Lázaro con su autor Lázaro. Pues al igual que en el nivel extraliterario mantenemos estrictamente esa distinción, también habría que aplicarla a la novela picaresca. De

este modo, habría cuatro Lázaros en el *Lazarillo de Tormes*: A nivel de la historia, Lázaro niño y Lázaro adulto, a nivel del discurso, Lázaro narrador y Lázaro autor – subdivisión, dicho sea de paso, aceptada hoy en día y que va de la mano con la lectura del *Lazarillo* como una autobiografía ficticia y no real.⁷³

Ahora bien, la cuestión de si hemos de establecer una distinción entre Lázaro niño y Lázaro adulto es para el tema de la conversión de suma importancia y una vez más desde el punto de vista teórico discutible. Kayser es uno de los teóricos que con más vehemencia ha insistido, refiriéndose al Felix Krull de Thomas Mann, en la diferencia entre el yo adulto y el yo joven:

No pasamos por alto el hecho de que Thomas Mann teje estrechamente los hilos entre el Krull narrado y el narrador [...] pero ni siquiera ahí pensamos en la categoría de un desarrollo cerrado individual y no unimos en ningún modo el joven con el viejo Felix Krull (Kayser: *Wer erzählt den Roman*, cit. en: Stanzel 2008: 112).⁷⁴

Stanzel (2008: 112 ss.) comenta que probablemente Kayser tenga buenos motivos para sostener esta opinión; uno de ellos es que, particularmente en las fases tempranas de la existencia, no todos los protagonistas literarios vinculan sus relatos con experiencias concretas. Es, por tanto, probable que en este momento de la narración no ocurra tanto un recuerdo sino más bien una recreación de lo vivido con la ayuda de la imaginación en el momento presente (posterior o adulto si se quiere) de la escritura. Además, comenta Stanzel, en muchas narraciones en primera persona falta por un lado la dimensión psicológica de lo vivido y por otro una clara delimitación entre lo que se crea en el presente y lo que se recuerda del pasado.

En lo que respecta al *Lazarillo*, la investigación tiende a ver una continuidad entre Lázaro niño y Lázaro adulto. Una excepción es quizás Zimic (2000: 23), para quien

E[e]ste, Lázaro, es el único autor del relato [...]. La preocupación del autor con el 'decoro', con la necesidad imprescindible de adecuar la expresión lingüística y cultural al personaje, se evidencia, de modo irónico, hasta en las citas y referencias bíblicas y literarias de Lázaro, [...].

Zimic parece sostener que el autor del relato, un Lázaro adulto, se haya inventado un *Lazarillo* ficticio, una especie de *alter ego* infantil con quien pretende establecer un vínculo existencial desde el nacimiento en el río hasta el momento presente del caso. Todo ello se habría hecho con el fin de satisfacer la «curiosidad morbosa por

⁷³ V. a este respecto Zimic (2000: 20): «[...] esta hipótesis [de que el narrador y el autor del *Lazarillo* son la misma persona, S.C.] se ha rechazado casi por completo».

⁷⁴ «Wir verkennen nicht, dass Thomas Mann enge Fäden zwischen dem erzählten und dem erzählenden Krull spinnt [...] aber selbst da denken wir nicht in der Kategorie einer geschlossenen individuellen Entwicklung und vereinigen keineswegs den jungen mit dem alten Felix Krull».

los más mínimos detalles del 'ménage à trois'» (2000: 26) por parte de "Vuestra Merced".

3.4. La superficie y la profundidad

Antes de su despertar, Lázaro se allega al toro creyendo escuchar algo en su interior, a pesar de la constitución pétrea de la imagen y aprende que más allá de la superficie no existe otro contenido. La simpleza de Lázaro que presupone una separación entre superficie y contenido se somete a una revisión violenta que culmina en la paradoja casi nietzscheana de la superficie profunda:

Todas las personas de la profundidad tienen su felicidad en parecerse a los peces volantes y en jugar en las puntas más altas de las olas; aprecian que lo mejor de las cosas es - que tienen una superficie: su peleidad – sit venia verbo (KSA, FW, 3, 517, trad. S.C.).⁷⁵

El episodio del toro es para Lázaro, ante este trasfondo, la advertencia de una igualdad entre *res* y *verbum*, o, en otras palabras: la entrada en la estética de la superficie, que, a partir de este episodio se lleva a cabo también a nivel discursivo. por ejemplo a través de la disolución de los cuerpos 'duros' en la narración. La dureza de la piedra, evocada en el choque contra el toro, contrastará con los cuerpos, que en las pruebas subsiguientes se vuelven líquidos, así con las uvas, «que se vuelven mosto» y aun con la longaniza, que Lázaro vomita después de que su amo hubiera 'metido las narices' en el 'contenido' de su boca. Las superficies se transforman y con ellas también sus respectivos significados.

3.5. Autoconsciencia y desdiferenciación identitaria

En su análisis del «récit de conversión» de André Gide, Philippe Lejeune (1974: 13) designa la tensión entre consciencia e inconsciencia como «la problemática central del relato de conversión». Por *consciencia* e *inconsciencia*, Lejeune entiende, basándose en la terminología de Gide, el vicio y su reconocimiento, los cuales, en la obra gideiana se expresan en la antítesis entre el estar dormido y el despertar (Lejeune 1974: 12 ss.). El despertar de Lázaro cuando, saliendo de Salamanca,

⁷⁵ «Alle Menschen der Tiefe haben ihre Glückseligkeit darin, einmal den fliegenden Fischen zu gleichen und auf den äussersten Spitzen der Wellen zu spielen; sie schätzen als das Beste an den Dingen, - dass sie eine Oberfläche haben: ihre Hautlichkeit – sit venia verbo».

experimenta la bofetada contra el toro de piedra, es, a nuestro entender, un momento en el que Lázaro adquiere un cierto grado de autoconsciencia.

El episodio del toro escenifica la pérdida del hogar familiar, entendido éste como un lugar poblado por caracteres complejos: la madre criada, viuda y quizás prostituta, pero aun así con un estrecho lazo emocional hacia su primogénito; el padre ladrón, desterrado, pero aun heroico por haber quizás caído en la batalla de los Gelves; el hermanito ingenuo, que ve a los otros pero no se ve a sí mismo, pero aun así frágil y necesitado del calor que los mayores le proporcionan («un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar») y el padrastro ladrón, pero honrado en tanto que es el amor el que le mueve a preocuparse por el bienestar de su familia.

A este hogar le son inherentes ciertos matices religiosos. Así, en el mesón de su madre, Lázaro revela su 'bondad', es decir su carácter como 'buen mozueto' cumpliendo con lo que le mandan, es decir, cumpliendo los 'mandamientos' de quienes visitan el hostel de su madre:

[...] y allí, padesciendo mil importunidades, se acabó de criar mi hermanico hasta que supo andar, y a mí hasta ser buen mozueto, que iba a los huéspedes por vino y candelas y por lo demás que me mandaban.

La característica quizás más sobresaliente del hogar familiar y de la posición de Lázaro en él es que todos los personajes parecen tener algo por lo que vivir, menos Lázaro que es meramente un criado mandado: Los hurtos del padre no son gratuitos, sino que sirven para alimentar la familia; la estancia de la madre en la aceña tampoco parece casual, pues con el nacimiento en el río, Lázaro se alinea en una lista de héroes literarios, como por ejemplo el Amadís. Hasta el hermanito de Lázaro parece tener una tarea que cumplimentar en su futura vida: aprender a verse a sí mismo antes de temer a los demás. Lázaro, sin embargo, es el que observa y obedece. En el mesón de Solana no se rebela contra su destino de servir al malvado ciego ni aun hay en la narración signos de duelo por las dos figuras paternas que ha perdido. Los lloros en la escena de despedida con la madre parecen más bien una imitación de ésta. ¿Cuál es el sentido de la vida de Lázaro? El escritor norteamericano David Foster Wallace (2005) considera que no existe el ateísmo, solo existe la libre elección de lo que queramos venerar. ¿Qué venera Lázaro mientras está en su hogar familiar? El DRAE define el verbo *venerar* como «respetar en sumo grado a alguien por su santidad, dignidad o grandes virtudes, o a algo por lo que representa o recuerda» y como «dar culto a Dios, a los santos o a las cosas

sagradas». De acuerdo con esta definición, vemos que Lázaro venera el pan en el arcaz del clérigo, como si fuera la cara de Dios. Pero esta veneración que diferencia entre el sujeto y el objeto de la veneración es solo aparente en el *Lazarillo*. A pesar de quejarse del mal trato que le dan sus amos, Lázaro termina adoptando su mismo *modus operandi*, mintiendo y lamentándose de quedarse corto con respecto a los privilegios y las comodidades de la vida. Lázaro venera la forma de ser de sus amos, hasta haberla adoptado por completo, al final del tractado tercero, como si de una transfusión sanguínea se tratase. En el aparente carácter estático de su circunstancia se produce una multitud de movimientos, tanto en las idas y venidas de personajes como en la incesante actividad mental del protagonista a la hora de ingeniar burlas y de reflexionar sobre lo que observa. Estos ires y venires sirven el propósito de una fusión identitaria entre Lázaro y sus amos, la cual se circunscribe a un movimiento de *arrimarse a los buenos* y así, de un cambio hacia el bien. El *Lazarillo de Tormes* describe, en este sentido, la desdiferenciación identitaria de su protagonista, pues la identificación con los *buenos* que le rodean es el bien que más venera, al menos en la primera mitad de la narración.

Si aceptamos la hipótesis de que los amos funcionan como *alter egos* de Lázaro, éste vive su existencia a través de los personajes que le rodean, pues su interioridad aparece reflejada en ellos. El golpe contra el toro es, ante esta idea, un momento de diferenciación identitaria para Lázaro; su 'despertar' va de la mano con la toma de consciencia de que es solo en la vida y que ha de «avivar el ojo» y valerse por sí mismo. Al mismo tiempo, el discurso narrativo del primer *tractado*, en el cual el episodio del toro se inscribe, muestra una cierta imbricación o desdiferenciación identitaria entre Lázaro y los personajes que le rodean. El discurso literario escenifica esta imbricación con la relación especular entre los parlamentos de Lázaro y las palabras que dicen su madre o su amo, tal y como ya comentábamos.

El concepto de la desdiferenciación identitaria fue introducido en el análisis literario y cultural de la conversión por Kilcher y Schwartz (2010) como polo opuesto a la idea de Nock (1933) de que una conversión habría de ser por fuerza un vuelco unívoco de una fe religiosa hacia otra. Como apuntan Kilcher y Schwartz (2010), la conversión que va de la mano con una desdiferenciación identitaria se caracteriza por la transgresión de límites establecidos, lo cual vemos muy claramente en el *Lazarillo*: El despertar tiene lugar después de haber cruzado los límites no solo de su hogar familiar hacia la plaza pública sino también de su pertenencia a la familia de

Antona Pérez a la filiación por el amo ciego. Hemos de recordar, en este punto, lo dicho sobre la disolución de los cuerpos duros: La disolución de las uvas en mosto, por ejemplo, aplica, en cierta medida también a la pertenencia de Lázaro que en el primer *tractado* se va diluyendo paso a paso. Primero se disuelve su familia biológica, primordialmente porque él mismo les dice toda la verdad a las autoridades. Tras haber sido desterrado su padre, ocurre el primer desplazamiento espacial al mesón de Solana donde Lázaro obtiene un padrastro. Finalmente, Lázaro abandona también este hogar familiar y se convierte en hijo del amo ciego. Así pues, la noción de pertenencia familiar, o si se quiere, de linaje, se disuelve poco a poco mientras los espacios en los que Lázaro da sus primeros pasos (el río Tormes, el pueblo de Salamanca, el mesón de Solana y la calle con el ciego) se asemejan los unos a los otros por ser los tres, en cierta medida, los 'hogares' del protagonista, en los cuales ocurren sendos actos de filiación y apropiación familiar. El despertar, la conversión, de Lázaro no es, pues, únicamente un acto súbito tal y como lo indica el golpe contra la piedra, sino que se caracteriza, ante todo, por su fluidez y por la desdiferenciación de los espacios y las relaciones paterno-filiales por las que pasa el protagonista.

3.6. La emergencia de lo diabólico

El ciego, como de sobra se ha mostrado en la investigación del *Lazarillo*, engañará a Lázaro, desafiándole en la carrera de vivir. De este modo, el amo saca a la luz la faceta diabólica del niño huérfano: «Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo» (23). El golpe como momento de entrada del diablo en la propia vida es un motivo que, a primera vista, contradice la idea de una conversión, pues ésta, según Nebrija (1492), es una transformación de la mala vida a buena.

Lo que se presenta como burla del amo, se revela como alegoría de las dos lecturas propuestas en el prólogo: Lázaro se allega al toro creyendo escuchar algo en su interior, a pesar de la constitución pétrea de la imagen. Más allá de la superficie no existe otro contenido. La simpleza de Lázaro que presupone una separación entre forma y contenido se somete a una revisión violenta, que el ciego vincula con la sabiduría del diablo y, por ende, a una complejidad relacionada ya en el *Nuevo Testamento* con la turbación y oscuridad semántica con respecto al significado de la

existencia. Nótese que lo diabólico es un epíteto del toro propiamente dicho («el diablo del toro») y que el étimo griego *diábolos* significa literalmente 'el turbador'.

3.7. Ambigüedad, conversión y ambivalencia

La investigación del *Lazarillo* considera con casi total unanimidad que la ambigüedad es un rasgo sobresaliente de la obra. Gilman (1966: 153) ha visto la ambigüedad como rasgo distintivo del narrador del *Lazarillo* («the ambiguity of attitude, which characterized the narrator») y de Long-Tonelli (1976) la eleva a principio estructural de la obra. La ambigüedad residiría en «el carácter equívoco del narrador», el cual, a su vez, se manifiesta en «la intención de escribir sus memorias, la cuestión de la sinceridad como móvil psicológico en las acciones humanas y la misma veracidad de los episodios narrados» (de Long-Tonelli 1976: 378-379). Cabo Aseguinolaza (1995: 456) constata con respecto a la ambigüedad en el prólogo del *Lazarillo*:

Tras el continuado asedio al que la crítica ha sometido al *Lazarillo* en los últimos cien años, pocas cosas parecen hoy tan claras como que en el prólogo se resumen buena parte de las ambigüedades e ironías que sorprenden al lector de la obra. Y no sólo las resume, también las anuncia; [...]

Gran parte de los acercamientos a la ambigüedad en el *Lazarillo* se caracterizan por una noción imprecisa del concepto de la ambigüedad. Recordemos que por ambigüedad se entiende la polisemia tal y como se da en palabras homónimas (MLL, s.v. *Ambiguität*). Así pues, el ir y venir entre la cuestión de la sinceridad y la intención de narrar las propias memorias no es tanto una cuestión de ambigüedad narrativa sino que parece residir más bien en la indecisión de la propia voz narradora: ¿Qué nos quiere transmitir? ¿Por cuál hilo conductor de su narración se decanta? Precisamente por la multitud de intenciones que se enumeran en el prólogo (¡de Long-Tonelli constató nada menos que once!), desde la absoluta honestidad hasta el deseo de adquirir la fama, la voz narradora se caracteriza, en nuestra opinión, más bien por la indecisión entre dos vías de interpretación contrarias. Esta indecisión ocurre, sin embargo, no cuando un individuo se halla ante un objeto necesariamente ambiguo sino más bien cuando entran en conflicto dos vías de interpretación contrarias; se trata, aquí, del fenómeno de la ambivalencia:

[...] concepto acuñado por el psicólogo E. Bleuler y desarrollado por S. Freud para designar la vacilación entre (dos) valores cuando la consciencia y el inconsciente toman decisiones contrarias (MLL, s.v. *Ambivalenz*, trad. S.C.).⁷⁶

La ambivalencia, así definida, como existencia simultánea de dos inclinaciones contrarias recuerda la descripción del estado de desgarramiento psicológico que, según William James, precede la conversión. Desde este punto de vista, se podría decir que Lázaro no supera este estado, visto que tanto la ambigüedad de ciertas expresiones como la ambivalencia entre la lectura profunda y la superficial atraviesan la obra entera. Lázaro presenta la profundidad y el entretenimiento como dos opciones de interpretación, pero desde el punto de vista de la ambivalencia, esta sugerencia se revela como una proyección que la voz narradora realiza de su propia indecisión hacia la figura del lector ficticio.

Demos ahora un paso más para vincular la ambivalencia con la conversión. Kofman (1989: 63) estudió este vínculo en su trabajo sobre *El mercader de Venecia* (1596-1598) de William Shakespeare. Kofman (1989: 63) entiende la ambivalencia como rasgo propio de la conversión y ésta como figura para las 'dos caras' del tiempo y en cierta medida como sinónimo de una «inversión catastrófica» en la obra shakespeariana y por extensión en el teatro barroco.⁷⁷ El *Lazarillo* se presenta, ante esta idea, como una constante peripecia en el sentido aristotélico o, en términos de Kofman, de una «inversión catastrófica». La catástrofe no es, como en la tragedia, la 'cumbre' final de la acción –de ahí que Lázaro termine en la 'cumbre de su buena fortuna'–, sino un principio estructural que funciona como motor de la acción novelesca.

Ahora bien, ¿en qué medida podemos entender, por ejemplo, el vínculo entre la primera y la segunda conversión de Lázaro? La segunda conversión invierte la expectativa que creó en la primera. Ante la teoría de Kofman, el relato lazarrillesco

⁷⁶ «[...] von dem Psychologen E. Bleuler geprägter und von S. Freud weiterentwickelter Begriff zur Bezeichnung für das Schwanken zwischen (zwei) Werten bei konträrer Entscheidung von Bewusstsein und Unterbewusstsein».

⁷⁷ Kofman ve el significado psicológico de la ambivalencia como demasiado restringido y aboga por entender el 'doble rostro' del tiempo como figura para el tema general de la ambivalencia y como premisa fundamental de toda conversión: «Concederle con Freud al tema de las tres cajitas una posición primordial y subrayar meramente la ambivalencia del amor significa, pues, pasar por alto el tema muy general de la ambivalencia, del doble rostro del tiempo, el cual es la condición de todas las conversiones, de todas las inversiones» (Kofman 1989: 63, trad. S.C.). [«Mit Freud dem Thema der drei Kästchen eine Vorrangstellung zuzugestehen und lediglich die Ambivalenz der Liebe zu unterstreichen, heisst also, das ganz allgemeine Thema der Ambivalenz, der Doppelgesichtigkeit der Zeit verkennen, die die Bedingung aller Konversionen, aller Umkehrungen ist»].

realizaría, de este modo, una meta-conversión, ya que la conversión de Lázaro evocada en el primer tratado revela su 'otra cara' con el paso del tiempo narrativo. La ambivalencia en el *Lazarillo* entra en juego allí donde resulta difícil clasificar esta conversión como catastrófica – confiriéndole así un sentido trágico al relato – o bien como cómica.

La primera conversión ocurre, en nuestra opinión, en el episodio del toro, el cual escenifica, en sí mismo, la inversión catastrófica de la cual habla Kofman: Lazarillo aprende a desconfiar del ciego y a dejar atrás el mundo de aquellos adultos en los cuales había confiado sin reservas. Recordemos que Lázaro no tiene secretos ni siquiera ante la 'justicia' cuando ésta viene averiguar los hurtos que realizaba su padre. La confianza de Lázaro en los adultos es incondicional. Solo en retrospectiva, el Lázaro adulto escribirá el prólogo de su carta a Vuestra Merced y percibirá su ambivalencia a la hora de calificar su confianza (o 'simpleza', como él la llama) y su 'despertar' como tema serio (profundo) o bien como tema cómico, de mero entretenimiento.

Según el gran teórico, Peter Szondi (1966), a lo trágico le es inherente una estructura dialéctica.⁷⁸ En nuestra opinión, esta estructura se manifiesta en el *Lazarillo* mediante las dos conversiones, cuyo contenido difiere: La primera conversión, en el episodio del toro, es de índole moral; Lazarillo aprende que es solo en la vida y que debe desconfiar de su alrededor. La segunda conversión ocurre, en nuestra opinión, en el tratado sexto y es de índole dineraria; aquí Lázaro se convierte en un 'hombre de bien' ahorrando para una nueva vestimenta y adoptando el hábito de una vida mundana. Esta conversión podría calificarse más bien de ideológica, pues Lázaro se inscribe en la ideología burguesa del ahorro dinerario y así en un pensamiento precapitalista.

Es ahora discutible si, a la luz de estas dos conversiones, la narración lazarlillesca, vista desde la óptica de lo profundo, entiéndase trágico, se constituye, en una tensión dialéctica entre la conversión moral y la conversión ideológica o bien si lo trágico no consiste más bien en un vínculo lineal entre ambas conversiones: La conversión moral no es el polo opuesto de la conversión dineraria sino más bien su premisa fundamental.

⁷⁸ «Se intentará, ante el ejemplo de ocho tragedias, de afirmar la hipótesis del carácter dialéctico de lo trágico, de lo trágico como una modalidad dialéctica» (Szondi 1961: 61, trad. S.C.) [«Versucht wird, am Beispiel von acht Tragödien die These von der dialektischen Struktur des Tragischen zu erhärten, vom Tragischen als einer dialektischen Modalität»].

3.8. La bondad de Lázaro

El *Lazarillo de Tormes* y particularmente el tratado sexto vincula la idea de lo 'bueno' con la idea del 'bien' en un sentido económico. El 'bien' religioso se convierte en un 'bien' material. 'Bondad' y 'maldad' son términos discutidos en la investigación sobre el *Lazarillo*. Rico (2006) lee el epíteto «buen hombre» para el padre de Lázaro ante la significación de 'cornudo' apuntada por Covarrubias. Ehrlicher (2010), por su parte, ve la madre de Lázaro como «modelo de prostitución», que el propio Lázaro imitará en su propio *ménage a trois*.

Los conceptos de lo 'bueno' y del 'bien' apuntan a problemas discursivos, sobre los cuales el propio texto reflexiona ya en el prólogo. ¿Qué beneficios trae el discurso? ¿Qué es un 'buen' discurso? ¿Cómo fijar los límites entre 'buen' discurso y uno malo? Se articula aquí una poética ambigua del 'buen' decir. La ambigüedad afecta a las virtudes y vicios retóricos según la preceptiva clásica. El autor de la carta a Vuestra Merced cita a Plinio, según el cual «ningún libro es tan malo que no tenga alguna cosa buena». Las categorías de lo bueno y lo malo empiezan, pues, aplicándose al discurso epistolar propiamente dicho. La cercanía entre lo 'bueno' y lo 'malo', a la que tanto el escritor como Plinio parecen apuntar invierte el significado del vocablo 'bueno', si es leída ante su empleo irónico, tal y como lo señala el *Tesoro* de Covarrubias: «Hasta lo malo en lo consumado de su maldad admite (aunque impropriamente) este epíteto». Ya en el prólogo, se apunta hacia la ambigüedad ética del discurso a venir. La inversión de lo 'bueno' y lo 'malo' no afecta, sin embargo, solo a la cuestión del tema tratado en el discurso. El texto ejerce en cierta medida violencia contra sí mismo escenificando las virtudes y vicios retóricos en su propia realización. La ambigüedad, cuyo extensivo uso en el texto ha sido ampliamente notado por la crítica,⁷⁹ es en sí misma un *vitium* de acuerdo con la Retórica clásica. Por ocultar el significado entendido, la *ambiguitas* se considera el contrapunto de la *perspicuitas*, de la claridad discursiva (Groddeck 1995). La Retórica clásica, sin embargo, a pesar de su intencionalidad normativa, preve el uso artístico de ciertos recursos, en el cual, bajo determinadas circunstancias, un *vitium* puede funcionar como *virtus* retórica.

⁷⁹ Cf. Por ejemplo de Long-Tonelli (1976).

La posibilidad de 'convertir'⁸⁰ un efecto en su contrario es la que se hace operativa en el *Lazarillo de Tormes*. Tanto lo 'bueno' en un sentido ético y el 'bien' en un sentido económico se presentan como efectos del discurso propiamente dicho, estrechamente vinculadas con lo 'malo', o si se quiere, con el 'vicio'. Bien conocido es el consejo que la madre de Lázaro le da a éste en el momento de su despedida: «arrímate a los buenos». Wardropper (1961: 441-442) le dedica todo un artículo a la definición del concepto de lo *bueno*, con el cual opera la novelita y llega a la conclusión de que Lázaro realiza una inversión de los valores: «[...] al equiparar la moral con el mejoramiento material, Lázaro llama virtud a un pecado. En la esfera de la moral, la narración es iconoclasta». La iconoclasia del protagonista se vería, además, en «la perversión de su idea de lo bueno» (Wardropper 1961: 443, n. 5).

Lázaro dispone de una moral pagana, tal y como fuera descrita por Nietzsche en la *Genealogía de la Moral* (1887). En la Antigüedad grecolatina, analiza Nietzsche, se conocían las nociones de lo bueno y lo nocivo, las cuales difieren sustancialmente de lo bueno y lo malo. Éstas últimas son invenciones del Cristianismo. La diferencia fundamental entre ambas dicotomías reside en su carácter externo o interno respectivamente: Lo bueno es para el ciudadano de la *polis* griega lo que provoca placer, bienestar y alegría, mientras lo malo se asocia con la suciedad y la bajeza moral. El Cristianismo provocó, dice Nietzsche, que estas categorías visibles de quien vive bien y quien vive mal, se interiorizaran, de modo que desaparece la contradicción entre cometer un pecado y ser, al mismo tiempo, una buena persona. La cultura grecolatina desconoce esta disociación entre lo interior y lo exterior.

Lázaro de Tormes dispone, ante este trasfondo, de un concepto de lo bueno cercano a la cultura grecolatina y crítico con la interioridad de toda bondad según el Cristianismo. En su actitud ante el ciego queda patente esta actitud: «Desde aquella hora quise mal al ciego y, aunque me quería y regalava y me curava, bien vi que se había holgado del cruel castigo». La bondad de las obras no solo no consigue subsanar la maldad previa del ciego sino que Lázaro, a partir de este momento, le 'quiso mal' a su amo. Aquí se produce la coincidencia entre el interior de Lázaro, su voluntad y la venganza final, en la cual se manifestará la maldad de su 'querer'. Lázaro, en este momento, ha abandonado la discrepancia entre la falsedad de sus actos y la pobreza y marginalidad que los legitiman; se muestra consciente de haber optado por poner en práctica su propia maldad. Su insulto del ciego como

⁸⁰ Ueding (1976) emplea este término.

«perverso» y «malo» pueden leerse, en este contexto, como denuncias de la moral Cristiana. Pues el ciego reza en misa poniendo cara de devoción y a pesar de que las hierbas que va vendiendo no deben de tener ningún efecto medicinal, tiene muchos seguidores que creen en la bondad de las mismas y así en los efectos curadores del viejo. El ciego personifica la disociación entre lo interior y lo exterior que predomina en el entorno de Lázaro.

No resulta del todo claro si Lázaro terminará por adoptar esta disociación o no. Sobre su último amo, el Arcipreste, quien mantiene una relación amorosa con la esposa de Lázaro, dice éste que «estaba bien seguro de su bondad». A primera vista, este juicio parece ingenuo o irónico. Pero argumentando desde la moralidad grecolatina tal y como la expone Nietzsche, hemos de tomarla al pie de la letra: El Arcipreste, hombre de alto rango, tiene relaciones íntimas con una mujer de clase baja; esto sería un indicio para su 'maldad'. Pero al mismo tiempo, esta mujer se convierte en 'buena' por arrimarse a su vez al Arcipreste y buscar así lo bueno para sí. Por lo demás, el Arcipreste no le confiere el mal a nadie mediante este amorío, bien al contrario, se revela como benefactor de dos personas de clase baja y además, de la institución cristiana del matrimonio. El matrimonio entre los ínfimos, Lázaro y su mujer, adquiere 'bondad' a través de la relación individual de ambos con el Arcipreste. A partir del episodio del ciego, Lázaro optará por la entereza de su carácter a la manera grecolatina y demostrará su maldad. Al final del relato, Lázaro se convierte en bueno, siempre y cuando su juicio sobre la bondad del Arcipreste, con quien se asienta, se lea ante el trasfondo de la misma entereza.

3.9. Lo viejo y lo nuevo

A nivel motivico, el estrecho vínculo entre la virtud y el vicio se observa en el hecho de que la transformación de Lázaro en 'hombre de bien' se articula en términos de intercambio económico; Lázaro emplea el dinero, demonizado ya tanto en la Biblia hebrea como en la cristiana por la idolatría, a la que le someten las gentes, para su adquisición de la virtud – de su conversión. La carta del pregonero explota la relación intrínseca entre religión y economía, que ya le es inherente al vocablo castellano *dinero*. Derivado del latín *denarius* e influenciado por el griego *drachmê*, el vocablo *dinero* ha dado lugar al derivado *Din*, posiblemente un juego irreverente con la palabra semítica *din*, que en judeo-español significa 'fe religiosa' (Corominas,

s.v. *dinero*). La etimología del vocablo *dinero* remite, pues, a los semas religioso y económico, cuya unidad llama la atención sobre la presencia de la Vieja Alianza – el judaísmo – en el empleo cristiano del concepto *dinero*. Lázaro escenifica esta simultaneidad de lo 'viejo' y lo 'nuevo' en su venta de la ropa vieja para comprar de ella vestimentas nuevas: «ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada [...]». El paso de lo viejo hacia lo nuevo se realiza como intercambio económico. El dinero funciona como un medio de sustitución, en el cual se reemplazan dos elementos iguales, a saber: ropa por ropa. Lo 'nuevo' se distingue de lo 'viejo' en que ha pasado por un proceso de revalorización económica a través del dinero. Lázaro no solo es ahora un 'hombre de bien', sino que es, ante todo, un hombre de *bienes*. La categoría ética de lo 'bueno', que definía a Lázaro como 'buen mozuelo' se sustituye por la del *bien* económico. El *Lazarillo de Tormes* escenifica, así, un traslado de la moral (religiosa) hacia un sistema mercantil, cuyo medio dominante es el dinero y establece una equivalencia semiótica y estructural entre ambos sistemas. Como bien ha constatado Ehrlicher (2010: 193), la cumbre que alcanza Lázaro está bien alejada del capitalismo racionalista descrito por Max Weber; más bien, Lázaro termina su trayectoria viviendo en un modelo económico cercano a la economía de la subsistencia. No estaríamos entonces ante un progreso económico en el universo narrado del *Lazarillo* sino, al contrario, ante un retroceso, tras una «fase breve», en la que Lázaro se ensaya como hombre de negocios:

Evaluada desde una perspectiva moderna de la historia social [la decisión de Lázaro de invertir en ropa y mostrarse como 'hombre de bien'] se presenta al mismo tiempo como retroceso para el posible desarrollo de una conciencia burguesa y mercantil, ya que Lázaro termina en seguida la breve fase de adquisición dineraria mercantil y regresa a una economía de subsistencia basada en el intercambio personal y directo de mercancías. (Ehrlicher 2010: 193, trad. S.C.).⁸¹

Desde siempre existe un estrecho vínculo entre el concepto de la conversión y el debate acerca del autor converso del *Lazarillo*. Para Gregory Kaplan (2002: 4), la percepción de un mundo bipartido en dominantes y dominados propia de la teoría literaria postcolonial se impone en el análisis de la cultura y literatura del siglo XV en la Península Ibérica. Frente a lo que Nepaulsingh (2002) llama *converso text*, Kaplan

⁸¹ «Aus einer modernen sozialgeschichtlichen Perspektive heraus beurteilt stellt sie [die Entscheidung, das Geld in Kleidung anzulegen und sich als 'hombre de bien' zu zeigen] aber zugleich einen Rückschritt für die mögliche Entwicklung eines bürgerlich-merkantilen Bewusstseins dar, da Lázaro die kurze Phase von händlerischem Geldwerb sofort wieder beendet und zu einer auf persönlich-direkten Warentausch gegründeten Subsistenzwirtschaft zurückkehrt».

ve en el *Lazarillo de Tormes*, la *Cárcel de amor* y el *Abencerraje* la consciencia de una alteridad impuesta por parte de las clases dominantes de 'cristianos viejos' sobre quienes se convierten al catolicismo después de 1391 y después de 1492. Los conversos no serían meramente un grupo homogéneo opuesto al de los 'cristianos viejos', sino que serían más bien un grupo heterogéneo compuesto por múltiples voces y discursos, que encuentran entrada en la literatura, por ejemplo en los diálogos poéticos de Juan Poeta, en las influencias del humanismo castellano en la deificación poética de Isabel la Católica, el *Diálogo entre el Amor y el viejo*, la *Cárcel de amor* y en *La Celestina*. En estos textos se articula, para Kaplan, el *converso code*, en el cual se manifiesta una consciencia de marginación por parte de los autores conversos, que, a pesar de haberse convertido al catolicismo son excluidos de las comunidades cristianas: «the converso works [...] reflect the nature and magnitude of anti-converso persecution». El conjunto de textos que muestran esta autoconsciencia del converso marginado forman, para Kaplan (2002: 33-34) el *converso code*, esto es un conjunto de metáforas que remiten a la discriminación social del autor converso en su entorno más inmediato:

In the texts I consider, the expression of these boundaries is seen in metaphors that recall the nature and trajectory of anti-converso discrimination, a corpus of metaphors that I collectively term the *converso code*.

En la literatura española existiría, así, un discurso de autoconsciencia del personaje marginado que sería propiedad de quienes experimentaron una situación social paradójica: la exclusión social a causa de su pertenencia al judaísmo, el deseo de formar parte de la comunidad hegemónica con la conversión subsiguiente y su marginación continuada a pesar de la conversión al catolicismo.

Baader (1957: 288) subraya el carácter ambiguo de la literatura áurea advirtiendo la imposibilidad de distinguir los elementos cristianos de los paganos en la literatura renacentista.⁸² El concepto *conversión*, a pesar de su aparente limitación a designar las circunstancias biográficas del autor, funciona en los debates alrededor del carácter cristiano viejo o converso de personajes literarios, como subdivisión ideológica de la cultura peninsular en una cultura cristiana y en otra judía.⁸³

⁸² «[...] eine dogmatische Trennung von Christlichem und Heidnischen in der Dichtung der Renaissance muss in den meisten Fällen in die Irre führen».

⁸³ Véase, además, sobre el debate correspondiente alrededor del carácter converso de Melibea: Rodríguez Puértolas (1996: 19) favorece la oposición cristiano-viejo – converso para explicar el amor imposible entre Calisto y Melibea en *La Celestina*: «Pero seguramente es preciso tener en cuenta

Pollmann (1996) habla de la Península Ibérica como espacio cultural intermediario entre «Oriente» y «Occidente», de tal modo que, ante esta idea, cabría considerar la cultura peninsular como espacio de intercambio entre un 'viejo' y un 'nuevo' cristianismo, o bien, como «espacio de conversión», término, con el cual Philip Theisohn (2010) caracteriza las tempranas tendencias del movimiento reformador en Europa:

Muchas cosas se conjugan aquí: la destitución del catolicismo, el judaísmo como folio de comparación, además el intento de definir un nuevo dogma – esto nunca se puede separar bien en la literatura de la Reforma y – esta es mi tesis – se puede suponer que quizás no el término pero sí el concepto de la conversio desempeñe un papel central para el modo fundamental en el que la Reforma se ve a sí misma (Theisohn 2010: 65, trad. S.C.).⁸⁴

La idea del cambio e intercambio formulada por Theisohn conduce al término de la metáfora. Aristóteles emplea el concepto del 'traslado' para definir la metáfora. Se trata de un traslado por analogía,⁸⁵ entendiendo que la 'analogía' resulta de una equivalencia entre dos relaciones; la metáfora 'la vejez del día' resultaría, así, de la equivalencia entre las relaciones *vejez – vida y noche – día*. En el *Lazarillo de Tormes* ocurre un traslado de significaciones de la esfera religiosa a la esfera de lo económico; esto último no es más que una metáfora para lo divino. La segunda conversión de Lázaro es, así, una metáfora de su despertar en el golpe contra el toro. La vestimenta que adquiere con el dinero ahorrado remite a la emergencia de lo diabólico en su despertar con el ciego; entre el hombre de bienes y el 'buen mozuelo' existe una relación de analogía.

algo más, como han hecho Orozco Díaz (1957), Garrido Pallardó (1957) o Serrano Poncela (1958), si bien de modo en exceso unilateral y simplificadorio, al considerar a Melibea como conversa y a Calisto como cristiano viejo. 'Lo mismo podría argüirse que es Calisto el converso y Melibea la cristiana vieja' (Lida 1962: 208), y efectivamente, parece que hay más motivos para pensar así». Desde una perspectiva más general, Pollmann (1996) sitúa la literatura en lengua española desde sus orígenes en una posición intermedia entre 'lo occidental' y 'lo oriental'.

⁸⁴ «Vieles spielt hier ja zusammen: die Absetzung vom Katholizismus, das Judentum als Abgleichfolie, darüber hinaus der Versuch einer Definition der neuen Lehre – das lässt sich in der Literatur der Reformationszeit nie so richtig trennen, und –dies meine These – es darf vermutet werden, dass vielleicht nicht der Begriff, aber das Konzept der *conversio* für das grundlegende Selbstverständnis der Reformation eine zentrale Rolle spielt».

⁸⁵ «Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o según la analogía» (*Poética*, XXI).

4. Conclusiones

Hemos visto que el Lazarillo de Tormes apunta hacia una desdiferenciación identitaria del protagonista que se designa como arrimarse a los buenos y se describe, así, en términos de un cambio hacia el bien, de una conversión. La particularidad de esta desdiferenciación es que se desenvuelve como conjunto de múltiples movimientos, geográficos, emocionales, mentales en un entorno, en apariencia estático. Mientras en un principio Lázaro se presenta como observador de las maldades y miserias que sufre, su trayectoria vital muestra que termina confundándose con ellas y sobre todo adoptando rasgos afines a quienes se las causaron. Lazarillo termina confundándose con su entorno y describiendo esta desdiferenciación identitaria como un mejoramiento.

Las conversiones del protagonista que hemos identificado en los tractados primero y sexto respectivamente se revelan, por un lado, como conversiones contrapuestas, ya que la segunda es, a primera vista, antitética de la primera. Mientras el golpe contra el toro de piedra conlleva un despertar en la consciencia de Lázaro, el cual incrementa su autonomía y le hace capaz de ingeniar las burlas necesarias para sobrevivir, la segunda conversión conduce a Lázaro a la dependencia del Arcipreste y también en cierta medida de las opiniones ajenas – motivo principal, por el cual redacta su historia. En esta lectura se verifica el concepto de conversión según Kofman: conversión significa que con el paso del tiempo, el relato termina revelando su otra cara; la segunda conversión sería, así, el rostro pervertido de la primera, pues Lázaro termina siendo esclavo no solo de su amo sino también de la relación amorosa de éste con su propia mujer para ganarse el sustento. La autonomía que demuestra el pícaro a lo largo del relato al abandonar sus amos cuando ya no soporta más vejaciones («determiné irme dél») se subvierte con el asentamiento final del protagonista. La desdiferenciación identitaria que gradualmente se va creando entre Lázaro y sus amos culmina en la simbiosis completa con el Arcipreste y la moral pervertida que caracteriza su modo de vida.

Al mismo tiempo, y la ambigüedad del texto no permite optar por una lectura unívoca, la segunda conversión se sitúa en línea recta con la primera; el episodio del toro funciona, en este sentido, como momento preparatorio para la segunda conversión. De ser así, los límites entre conversión y perversión resultan fluidos; la

primera conversión se revela, en esta lectura como primer paso hacia la perversión, la cual se completa y alcanza su cumbre en el tratado séptimo.

El carácter ambiguo y ambivalente del relato es un programa estético en el *Lazarillo*. No solo estamos ante un texto que intencionadamente pone en cuestión los juicios morales del lector sino que ante todo la voz narradora manifiesta en él su propia ambivalencia e indecisión entre las opciones existenciales que se le ofrecen. Desde la perspectiva de un lector que juzgue su modo de vida, Lazarillo puede ser un corrupto, pero desde la óptica de Lázaro mismo un tal juicio revela su propia aporía; Lázaro se presenta más bien como prototipo de lo que Kilcher y Schwartz (2010) llamaron desdiferenciación identitaria: En lugar de optar por un solo código de existencia, Lázaro conjuga la conversión con la perversión y realiza un camino de ida y vuelta – una conversión – permanente entre ellas.

B) La conversión en el *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús

1. Introducción: La conversión en la estructura del *Libro*

Si la mística⁸⁶ es el discurso sobre una novedad indecible,⁸⁷ Santa Teresa se puede ver como artífice de la reflexión sobre el carácter indecible de la conversión. Pues como apuntábamos en el apartado teórico, la conversión se experimenta a menudo como vivencia sobrecogedora e inaudita, ante cuya descripción fracasa el lenguaje convencional. Aproximadamente en el centro estructural de su *Libro de la vida*, la voz narradora dice escribir «un libro nuevo, una vida nueva» reclamando, así, el discurso de lo nuevo para la escritura de su propio yo.

En efecto, se ha visto en el *Libro* una movimiento de 'salida', que, después de la susodicha reflexión, presenta a un yo activo en el mundo, frente a la identidad previa caracterizada por el recogimiento en la oración mística y en el recuerdo autobiográfico.⁸⁸ Esta bipartición estructural del yo en una instancia 'contemplativa' y en otra 'activa' implica realizar una lectura del *Libro* como relato lineal concebido hacia una orientación teleológica del yo. Steggink (1986: 61) define el *Libro* «como una carta de grandes dimensiones» subrayando, además la linealidad del discurso, su carácter espontáneo y asociativo, el cual se confirma al contemplar el flujo de la escritura en el manuscrito (cf. Apéndice). Para Steggink (1986: 67) «[L]a primera parte, que comprende los capítulos 1 a 9 corresponde en todo a una autobiografía». En estos capítulos, la autora habría concentrado el relato sobre «su propia vida interior desde su edad más tierna hasta los primeros años de su vida religiosa inclusive (caps. 1-10)». Los capítulos 11 a 22 destacarían por un «lenguaje

⁸⁶ A pesar de ciertos rasgos estilísticos y formales comunes, no parece ser posible definir la mística desde un punto de vista puramente filológico, discerniéndola claramente de su sustrato teológico. Así pues, la poeta holandesa Hadewijch se suele definir como «mística y poeta» (LMA, s.v. *Hadewijch*), ubicando lo místico claramente del lado religioso. La definición que, a nuestro entender, más claramente se basa en criterios filológicos es la de Haas (2002: 127), que hace hincapié en la simultaneidad entre el imperativo y la imposibilidad de comunicar la experiencia de lo divino: «Entre esos polos – entre la necesidad y la imposibilidad de hablar – se mueve aquí el lenguaje, experimenta la validez y al mismo tiempo su relativización cuando se trata de decir algo sobre la 'unificación' (entre Dios y el ser humano) que, según Dionisio Aeropagita, 'es superior a nuestra capacidad intelectual y de raciocinio' y de actividad racional» [«Zwischen diesen Polen – zwischen Notwendigkeit und Unmöglichkeit zu reden – bewegt sich hier die Sprache, erfährt sie ihre Tauglichkeit und gleichzeitige Relativierung, wenn es darum geht, etwas über jene 'Einung' (zwischen Gott und Mensch) zu sagen, die nach Dionysius Areopagita 'unserer Verstandes- und Vernunftfähigkeit und Tätigkeit überlegen ist»].

⁸⁷ Para articular la experiencia, en la cual lo 'nuevo' se percibe física y psicológicamente, el místico busca «nuevas palabras», como explica Haas (2002: 107): «Der Erfahrende sucht 'neue Worte' (*nuevas palabras*) mit Teresa von Avila».

⁸⁸ Cf. a este respecto Haas (2005).

figurativo» cuya función sería de anunciar «lo que está por venir» (*Libro*, caps. XXII, entre otros), constituyendo así la tercera parte del *Libro*, mientras que una cuarta y quinta parte se dedicarían a narrar las fundaciones de monasterios.⁸⁹ Llamas (2002) distingue entre «elementos preferentemente biográficos e históricos» en los capítulos 1-3, 4-10; 23-24; 30-34, 35-40 y «elementos didáctico- espirituales» en los capítulos 11-22, 25-30, 37-40.

En las lecturas lineales del *Libro* se advierte un patrón discursivo común en la historia intelectual de las culturas occidentales: Lejeune (1975: 14) le atribuyó al atribuyó una estructura lineal al género autobiográfico definiéndolo como «historia de la personalidad», pero el modelo de lectura lineal predomina también en la historiografía cultural de la sacralidad y su tripartición en una era *ante legem*, *sub lege* y *sub gratia* conforme a la teología paulina (Assmann 2009). La linealidad también caracteriza discursos sobre la evolución biológica en los siglos XVI y XVII,⁹⁰ que, ya con el término de *evolución* propiamente dicho, conciben la vida terrestre como progresión de la simplicidad hacia una complejidad⁹¹ que se orienta hacia la perfección (v. *supra*, n. 5) y según la cual evolución biológica y teleología mantienen un vínculo estrecho.

Concebido como relato lineal, el *Libro de la vida* se somete a una armonización con el pensamiento teleológico en su particular acuñación cristiana, es decir inscrito en el discurso sobre una salvación ('gratia') ocurrida en la figura de Cristo. Fray Domingo Báñez, uno de los múltiples, correctores del *Libro* a lo largo de sus diferentes fases de redacción,⁹² le ha añadido los epígrafes al manuscrito y, así, posiblemente,

⁸⁹ «Y esto 'que está por venir' constituye la tercera parte, que comprende los capítulos 23 a 31. Interesa aquí la experiencia y el análisis a que pueden someterse las distintas etapas de la unión mística, y no, como en la primera parte, el desarrollo de la vida» (STEGGINK 1986: 63).

⁹⁰ Sobre la contribución española y portuguesa al desarrollo de las ciencias naturales durante los siglos XVI y XVII véase Cañizares Esguerra (2004). Véase, con respecto al evolucionismo el compendio científico *Antoniana Margarita* del médico Gómez Pereira (1554), considerado pionero del pensamiento evolucionista: «Sin duda, los filósofos antiguos creyeron que era cierta la suposición, nada se hace de la nada', aún cuando vieran que, habiéndose corrompido cosas, se producían algunas otras. Y sin dar crédito a los sentidos, con los que observaban todo esto, consideraron que aquellas generaciones no eran sino ciertos principios de las cosas, admitiendo, además, la composición de las mismas y las metamorfosis y otras transformaciones como una u otra manera de manifestarse los principios (*Antoniana Margarita*, p. 106). Sobre los posibles orígenes judeoconversos de Gómez Pereira véase Barreiro Barreiro (2001).

⁹¹ Cf. la teoría del biólogo Charles Bonnet (1782), a la que aludimos en nuestra 'Introducción'.

⁹² Las primeras versiones del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús, incluyendo lo que se puede considerar la primera redacción entera de la obra tal y como hoy la conocemos no llevan subdivisión de capítulos (cf. Álvarez 1999). Estos se habrían introducido sólo en la ultimísima elaboración del manuscrito en 1565 después de que Juan de Ávila disipara las dudas de la Inquisición frente a la obra

procurado una disposición lineal del mismo, conforme a las expectativas teleológicas de la doctrina cristiana. Los capítulos treinta y cinco a cuarenta fueron añadidos en una fase tardía durante la revisión del manuscrito y es pensable que su función sea de índole simbólica, evocando el ayuno de Jesús en el desierto y, así, la conversión espiritual que le es inherente al tiempo de la Cuaresma. La simbología numérica coincide, de hecho, con la temática de los últimos capítulos del *Libro*, centrada en la fundación y administración de los conventos; el regreso a la actividad mundana es uno de los objetivos del período cuaresmal de igual modo que la conversión religiosa se concibe como regreso hacia la verdad en el cristianismo (cf. *supra*, cap 1.1.3.).

La disposición lineal del relato conforme a estos cánones establecidos de la exégesis según principios teleológicos es, si bien parezca primordial ante el ojo de la Inquisición, desconforme para la lectora posmoderna en cuanto desatiende la poética del propio texto. Leer el texto únicamente como sucesión lineal de ciertas fases existenciales, acordes con la exégesis cristiana del tiempo, supondría un empobrecimiento indebido. Pues a en el nivel isotópico el texto presenta un vínculo entre las ideas de 'cambio' y 'regreso' que amplían su espectro de significación hacia el nivel motivico del texto y que, a continuación, nos han de interesar en su relación con la idea de una conversión.

2. Isotopía de la conversión

La isotopía de la conversión se expresa con los vocablos *mudar*, *trocar* y *cambiar*. En su glosario al *Libro*, Otger Steggink explica el empleo del vocablo *mudar* como «hacer mudanza; trocar, cambiarle». Este vocablo parece ser incoativo en tanto que acentúa el proceso, la acción de un cambio asociado con el trocamiento, esto es con el «cambiar, dar, tomar o poner una cosa por otra» (Steggink 1986: 683). Frente a estos cambios exteriores, cabe notar los cambios interiores que la santa denota con los vocablos *tornar*, *volver* y *verter*, que pueden denotar un cambio tanto iniciado por la propia protagonista como por una instancia exterior a ella. Steggink explica el vocablo *tornar* como «regresar, mudar a una persona o cosa su naturaleza o su

(cf. Chicharro 2009: 68 y Llamas 1971). esta historia de la redacción contradice la hipótesis de que el *Libro* se hubiera compuesto de manera espontánea y lineal, en la cual la idea de la conversión serviría meramente para marcar una experiencia de maduración personal, por un lado, y por otro, el paso del discurso sobre la propia vida hacia la exposición de la doctrina teológica - hipótesis formulada a menudo en la crítica.

estado, volver a». El vocablo volver(se) se emplea en el sentido de «hace que se mude o trueque una cosa o persona» (Steggink 1986: 689). *Verter* por su parte forma la base morfológica para los vocablos *convertir* y *conversión* (cf. Corominas).

En el *Libro de la vida*, la isotopía del 'cambio' incorpora, pues, el sema del 'regreso', que, en tanto que concepción circular, establece una tensión con la disposición lineal del relato y articula en el nivel estético la tensión temática entre el concepto de la subjetividad y su superación en la sumisión del yo protagonista, la cual es, a su vez, una parte integrante de la subjetividad propiamente dicha. En esta tensión nos centramos a continuación.

3. Niveles de la conversión

3.1. Acercamientos a la literatura mística

La literatura mística de todos los tiempos ha elevado los límites de la expresividad a núcleo de su funcionamiento; se trata, según Haas (2002: 107), de un acto de rebelión, que trata de convertir la ausencia en presencia, es decir de «la negación [del hombre] a ver en la insuficiencia de los signos una ausencia real de Dios». San Juan de la Cruz, por ejemplo, escenifica en sus poemas, según Haas, la insuficiencia comunicativa y hace, así, de la reflexión metaliteraria su esencial principio compositivo. Menéndez y Pelayo habló de su «religioso terror» frente a esta poesía y Unamuno la denominó «caballería andante del sentimiento a lo divino», acercamientos que apuntan, a nuestro entender, a la función de la literatura mística como actualización de la 'novedad' a la que se enfrenta el místico. Ya que la novedad también forma parte de la experiencia de la conversión, cabe reflexionar sobre similitudes y diferencias entre ambos tipos de enfrentamiento a lo nuevo, por parte del místico y por parte del converso.

3.2. Funciones del oxímoron; el lenguaje y el silencio

La literatura mística se entiende como puente hacia una nueva expresividad para evocar la unión mística en el lenguaje literario haciendo uso del oxímoron (Haas 2002). Las funciones de este recurso retórico han sido estudiadas por varios especialistas (p.ej. Quint 1953, Ruh 1986, Luhmann 1989), particularmente con el enfoque en el vínculo entre el lenguaje y el silencio en el discurso místico. A la conversión se le ha atribuido una función paradójica dentro del discurso

autobiográfico, de modo que nos interesará, en lo que sigue, ver los vínculos entre el uso del oxímoron en el *Libro* y el papel que desempeña en éste la experiencia de la conversión.

Como constata Haas (2002), el discurso místico oscila entre la necesidad y la imposibilidad de hablar. La necesidad de hablar sobre la unión mística resulta a menudo de una orden divina que le impone al místico transmitir su experiencia. Pero también es frecuente lo contrario: que sea precisamente la voz divina la que le prohíba al místico hablar sobre su unión. La literatura mística, concluye Haas, se constituye, así, en una tensión entre el lenguaje y el silencio.

Según Steggink (1986: 673), el término silencio denota en el *Libro* teresiano la «inactividad de todas las potencias humanas, especialmente la de hablar». El pasaje, en el que Santa Teresa relata las dificultades, por las que pasa para fundar el monasterio de San José es, para Steggink (1986: 441, n. 38), expresión de la falta de entendimiento que la santa siente con respecto a los planes de Dios. Santa Teresa relata, en efecto, la contradicción entre el mandato divino de fundar el monasterio y la imposibilidad de presentarlo ante sus correligionarios como tal. Incluso el confesor, Baltasar Álvarez, le recomienda a Santa Teresa abandonar el proyecto y ver la encomendación divina no como realidad sino como mero producto de su fantasía. Apenada por las trabas que se le ponen para fundar el monasterio, Santa Teresa busca consuelo por parte del padre Álvarez, pero éste – a quien Teresa probablemente le habrá confiado el origen divino de su proyecto – le sugiere que sus vivencias no son más que un sueño, por lo cual no debería volver a mencionar la fundación.⁹³

El silencio no solo es un mandato del confesor sino que es también un componente fundamental de la revelación de Dios. Steggink (1986: 441, n. 38) comenta que nunca el Señor le mandó «entender en este negocio», es decir en el porqué de los impedimentos para fundar el monasterio. En nuestra opinión, Santa Teresa se refiere, sin embargo, a que Dios nunca le mandó hablar del negocio, de su origen divino; en la fundación del monasterio de San José, el silencio es un mandato divino;

⁹³ «Lo que mucho me fatigó fue una vez que mi confesor, como si yo hubiera hecho cosa contra su voluntad (también debía el Señor uerir que de aquella parte que más me había de doler no me dejase de venir trabajo), y así en esta multitud de persecuciones que a mí me parecía había de venirme de él consuelo, me escribió que ya vería que era todo sueño en lo que había sucedido, que me enmendase de allí adelante en no querer salir con nada ni hablar más en ello, pues vía el escándalo que había sucedido; y otras cosas, todas para dar pena. (V 33.6, pp. 436-437).

Santa Teresa debe silenciar el mandato divino de este proyecto y se convierte, así, en cómplice de Dios:

Pues estuve en este silencio y no entendiendo ni hablando en este negocio cinco unos seis meses, y nunca el Señor me lo mandó. Yo no entendía qué era la causa, mas no se me podía quitar del pensamiento que se había de hacer (V, 33.7, pp. 440-441).

El silencio es, para Santa Teresa, expresión del arrobamiento anímico durante su unión con Dios, pues el cuerpo queda entonces privado de todas sus facultades; el arrobamiento místico le sobrecoge a uno tal y como se encuentra, haciéndole al místico imposible cambiar de posición. La inmovilidad física, que acompaña la unión mística, va de la mano con una confusión espiritual que imposibilita entender lo ocurrido, de modo que la única alternativa es el silencio:

Pues cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces, y como le toma se queda: si en pie, si sentado, si las manos abiertas, si cerradas. Porque aunque pocas veces se pierde el sentido, algunas me ha acaecido a mí perderle del todo, pocas y poco rato. Mas lo ordinario es que se turba, y aunque no puede hacer nada de sí cuando a lo exterior, no deja de entender y oír como cosa de lejos. (V, 20.18, p. 283).

Paréceme a mí que podría una persona, estando encomendando una cosa a Dios con gran afecto y aprehensión, parecerle entiende alguna cosa si se hará un no, y es muy posible; aunque a quien ha entendido de estotra suerte, verá claro lo que es, porque es mucha la diferencia. Y si es cosa que el entendimiento fabrica, por delgado que vaya, entiende que ordena él algo y que habla; que no es otra cosa sino ordenar uno la plática u escuchar lo que otro le dice, y verá el entendimiento que entonces no escucha, pues que obra; y las palabras que él fabrica son como cosa sorda, fantaseada, y no con la claridad que estotras. Y aquí está en nuestra mano divertirnos como callar cuando hablamos; en estotro no hay términos. (V, 25.3, pp. 329-330).

Santa Teresa recurre a un *topos* de la literatura mística, que, desde la teología negativa de Dionisio de Areopagita evoca la idea que Dios únicamente es descriptible, bien *ex negativo* o bien silenciando sus atributos (WM, s.v. *Stille/Schweigen*). Para Dionisio, el misterio de lo divino sobrepasa el raciocinio humano, de tal modo que no es transmisible a través del lenguaje cotidiano y que se presenta en el lenguaje humano, no como lógica sino al contrario como necesidad;⁹⁴ Santa Teresa habla, a este respecto, de la «celestial locura» (V 16.1, p. 236). El discurso teresiano recurre a la paralipsis para tematizar sus encuentros con Dios y

⁹⁴ «Así, ya Dionisio Areopagita convierte la falta de palabras en una virtud cuando, reconociendo el misterio de Dios como sobreracional, remite fundamentalmente a su necesidad expresable» (Haas 2002: 133). [«So macht schon Dionysius Areopagita aus der Sprachnot eine Tugend, wenn er, das Mysterium Gottes als ein übervernünftiges anerkennend, grundsätzlich auf dessen allerdings aussagbare Torheit setzt: [...]»].

también las diferenciaciones, por ejemplo, entre el entendimiento real y el fantaseado o entre unión mística y arrobamiento; el recurso a lo indecible o ininteligible de la experiencia es el medio para tematizarlo en el discurso literario. La dicción teresiana adquiere, de este modo, un tono apocado que se presenta con una tendencia hacia la fuga de pensamientos – Nietzsche vio en esta combinación un síntoma para el miedo del yo ante sus propios pensamientos: «Entonces yo hablé y cada vez más bajo: pues tenía miedo de mis propios pensamientos y segundas intenciones» (*Así habló Zaratústra*, p. 200).

A la unión mística le es, así, inherente un carácter paradójico entre el lenguaje y el silencio, que la asemeja a la función de la conversión en la escritura autobiográfica. Pues dentro de la escritura autobiográfica, la conversión funciona como interrupción de la continuidad del yo y a la vez como su premisa más inmediata:

Las características de la narrativa de la conversión tienen implicaciones para las normas genéricas que son tan paradójicas como la conversión propiamente dicha o más bien que emanan directamente de aquella paradoja central. Así como la conversión es tanto una totalización como una interrupción de la subjetividad la narrativa de la conversión sitúa el texto que la contiene tanto dentro como fuera de los parámetros genéricos (Riley 2004: 17, trad. S.C.)⁹⁵

3.3. La conversión como experiencia de novedad

El gran erudito en estudios místicos, Alois Maria Haas (2002) ha definido la 'novedad' como rasgo fundante de la conversión religiosa, en su acuñación cristiana, pues, a su vez, el cristianismo reclama para sí el estado de una novedad histórica, única en su función salvadora: «Con razón, el cristianismo se ha denominado como experiencia de novedad»⁹⁶, puntualiza Haas (2002: 106), según el rasgo distintivo de la religión cristiana, frente a las manifestaciones religiosas precedentes. Ahora bien, teniendo en cuenta la historia de la literatura, conviene leer la hipótesis de Haas con cierto escepticismo. ¿No le da acaso el héroe esperpéntico o el yo lírico de Neruda (pensamos en este al azar) un aire de novedad al mundo que observan desde su óptica enajenada? ¿En qué medida difiere la novedad tal y como se presenta en los

⁹⁵ «The characteristics of the narrative of conversion have implications for generic norms that are as paradoxical as the structure of conversion itself, or rather, that spring directly from that central paradox. Just as conversion is both a totalization and an interruption of subjectivity, the conversion narrative places the text that contains it both inside and outside of generic parameters».

⁹⁶ «Das Christentum ist mit Recht selber als 'Neuheitserlebnis' charakterisiert worden» (Haas 2002: 106).

dos grandes modelos literarios de la conversión en occidente, San Pablo y San Agustín?

La conversión de Saulo es narrada por el evangelista Lucas en los *Hechos de los Apóstoles* (9, 1-9). El judío Saulo persigue a los cristianos y termina convirtiéndose en discípulo de Cristo. Preparado para ir a la sinagoga de Damasco y traer a algunos cristianos presos para Jerusalén, es rodeado por un resplandor de luz que provoca que tanto Saulo como sus acompañantes se detengan en su camino. Junto al resplandor los hombres oyen una voz; Saulo «cae en tierra» y se levantará tan ciego que precisará de la ayuda de los demás hombres hasta ,meterle en Damasco'. El movimiento de este episodio es bien interesante: Saulo es rodeado, como si de un asedio se tratase, cae al suelo, se levanta, es llevado por la mano e introducido en Damasco. El cuerpo de Saulo está desprovisto de sus funciones biológicas: los ojos no ven y en consecuencia precisa de manos ajenas para desplazarse. Tres días parece durar esta huelga del cuerpo: no ve, no come, no bebe. El resplandor del cielo, sin embargo, es bien perceptible, tanto para él como para sus acompañantes, cuyos ojos tampoco cumplen su función habitual, pues escuchan la voz, pero no ven a nadie que pueda ser su portador.

Frente a la «aparición» del color verde en la *Oda* de Neruda, la emergencia del nuevo yo en la conversión de Saulo es, ante todo, una experiencia de renuncia: el cuerpo deja de cumplir con sus funciones habituales. De esta manera, el cuerpo pierde su índole transcendente: los ojos no perciben el mundo circundante ni las manos tocan los objetos de su alrededor. El Saulo ciego y caído, percibe el mundo ahora a través de los cuerpos de quienes le rodean, primero de sus acompañantes, después de Ananías, quien le sobrepondrá las manos para que recobre la vista. La conversión de Saulo es, pues, una experiencia de inmanencia radical; las funciones fisiológicas se desploman y no funcionan en el mundo sin ser ayudadas de una transcendencia ajena. La conversión de Saulo consiste, así, en una pérdida y recuperación de la transcendencia de su propio cuerpo:

[...]

Saulo, respirando aún amenazas y muerte contra los discípulos del Señor, vino al sumo sacerdote,

² y le pidió cartas para las sinagogas de Damasco, a fin de que si hallase algunos hombres o mujeres de este Camino, los trajese presos a Jerusalén.

³ Mas yendo por el camino, aconteció que al llegar cerca de Damasco, repentinamente le rodeó un resplandor de luz del cielo;

⁴ y cayendo en tierra, oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?

⁵ El dijo: ¿Quién eres, Señor? Y le dijo: Yo soy Jesús, a quien tú persigues; dura cosa te es dar coces contra el aguijón.

⁶ El, temblando y temeroso, dijo: Señor, ¿qué quieres que yo haga? Y el Señor le dijo: Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que debes hacer.

⁷ Y los hombres que iban con Saulo se pararon atónitos, oyendo a la verdad la voz, mas sin ver a nadie.

⁸ Entonces Saulo se levantó de tierra, y abriendo los ojos, no veía a nadie; así que, llevándole por la mano, le metieron en Damasco,

⁹ donde estuvo tres días sin ver, y no comió ni bebió.

¹⁰ Había entonces en Damasco un discípulo llamado Ananías, a quien el Señor dijo en visión: Ananías. Y él respondió: Heme aquí, Señor.

¹¹ Y el Señor le dijo: Levántate, y ve a la calle que se llama Derecha, y busca en casa de Judas a uno llamado Saulo, de Tarso; porque he aquí, él ora,

¹² y ha visto en visión a un varón llamado Ananías, que entra y le pone las manos encima para que recobre la vista.

San Agustín, cuya conversión será el modelo para Santa Teresa, se inspira en la conversión de San Pablo, pero añade ulteriores elementos a su relato.

En primer lugar, el yo agustiniano se lamenta de la propia pecaminosidad desde el libro primero hasta el libro octavo, donde ocurre la conversión. En esta conversión culmina un proceso de reconocimiento, vinculado con el porqué de la pecaminosidad humana, la cual se ve como causa para la irritación divina, que, a su vez, impide el alivio del sufrimiento. En San Agustín, el yo literario experimenta la total sumisión bajo la voluntad divina. Mientras Saulo había pasado por una fase de autonomía antes de que el resplandor del cielo se la arrebatara, San Agustín presenta su relato desde el principio con una retórica de la impotencia ante la voluntad divina. La conversión es, en este sentido, la prueba fehaciente de que Dios ha escuchado los lamentos del yo pecaminoso y su súplica de ser aliviado de ellos.

Las lágrimas cumplen, a nuestro entender, una función parecida al «río de agua verde» en el poema de Neruda, pues acompañan el flujo de la escritura. San Agustín se somete a la voluntad divina, pero tiene las riendas sobre sus propias lágrimas y así, les 'suelta la rienda' una vez que se ha separado de Alipio. Las lágrimas se entregan a Dios como sacrificio, es decir que también la autonomía individual de controlar las propias emociones es, a fin de cuentas, resultado de la sumisión bajo lo divino. San Agustín se siente cautivo de sus propios pecados y el soltarles la rienda a las lágrimas es un primer intento de liberación, como si las lágrimas fueran un símbolo para la maldad que el yo alberga dentro de sí. Esa maldad se entrega como sacrificio ante Dios el cual consiste en el sufrimiento que el yo experimenta sintiendo

el dolor que ocasiona dichas lágrimas. Las lágrimas no resultan de una reacción fisiológica o emocional espontánea sino que son el resultado de un complejo movimiento psicológico-espiritual, en el cual el yo busca su propio sufrimiento para con él crear las lágrimas que luego le entrega a Dios en señal de su sacrificio para obtener la gracia del perdón. Interesante es que el propio San Agustín ,no sabe cómo' tiene lugar este proceso de liberación, si bien él es su propio artífice:

Y díjete muchas cosas en esta sentencia, aunque no con estas mismas palabras: ,Y Tú, Señor, ¿hasta cuándo? ¿Hasta cuándo Señor estarás enojado? No ha de tener fin tu ira. No te quieras acordar de nuestras maldades antiguas', porque yo me sentía estar preso de ellas, y echaba oces miserables. ,¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? Mañana, mañana. ¿Por qué no ahora, por qué no se acabará en esta hora el fin de mi torpedad?'

Decía tales cosas, y lloraba con amarga contrición de mi corazón. Y en esto oí una voz de la casa que estaba allí cerca con un cantar que decía y lo repetía muchas veces, como si fuera un niño o niña, no lo sé: ,Tóma, lee, toma, lee'. Y yo, súbito mudado el rostro, comencé a pensar muy atento, si por ventura los niños acostumbraban a cantar semejante cantar en algún juego, y no me acordaba haberlo oído en alguna parte. Y reprimiendo el ímpetu de las lágrimas, levantábame no entendiéndome otra cosa mandado divinalmente, sino que abriese el libro y que leyese el primer capítulo que se me ofreciese. [...] De manera que apresurado volví a aquel lugar adonde estaba Alipio, porque allí había dejado el libro del apóstol. Arrebatélo, leí en silencio el primer capítulo que a mis ojos se ofreció, el cual decía: ,No en comer y beber, no en camas y deshonestidades, no en porfías y contiendas; mas vestíos de nuestro Señor Iesu Cristo, y no tengáis cuidado demasiado de vuestro cuerpo'. Y no quise pasar adelante, ni era menester, porque súbito con el fin de esta sentencia huyeron de mí todas las tinieblas de duda, como si fuera en mi corazón derramada una luz de seguridad (C, VIII.12, pp. 212-213).

Lo nuevo y novedoso en San Pablo y en San Agustín resulta de una sumisión del yo bajo la voluntad divina, de modo que el yo literario adquiere la función de un *sujeto* en su sentido etimológico, sometido a una fuerza mayor, de la cual emerge su carácter novedoso, inaudito e indecible.

3.4. Santa Teresa ante el modelo agustiniano: el carácter medial de la conversión

3.4.1. Ruptura y continuidad del yo

Lo novedoso que emerge en San Agustín y en San Pablo anula y a la vez garantiza la continuidad del yo tal y como, según Riley (2004), lo hace la conversión en la escritura autobiográfica. Esta función también se observa en el *Libro de la vida* de Santa Teresa.

En el capítulo noveno del *Libro*, la protagonista lee por primera vez las *Confesiones* de San Agustín, probablemente en la edición de 1554, la primera en lengua española (de la Cámara 2011: 29, n. 18) y construye su experiencia con motivos narrativos muy similares a los de su modelo.

El *Libro de la vida* dispone de dos relatos de conversión, concebidos como discursos sobre una experiencia de novedad parecida a la que relatan Lucas y San Agustín. La lectura de las *Confesiones* por parte de Santa Teresa clausura el relato sobre la niñez del yo literario; el propósito de decir «un libro nuevo, una vida nueva», por su parte, inaugura el discurso sobre las visiones místicas y posteriormente el relato de las fundaciones conventuales hasta finalizar la obra. Presentamos, a continuación, estas dos estaciones del relato teresiano.

3.4.2. La lectura de las *Confesiones* y su función transitoria

La lectura de las *Confesiones* de San Agustín le ocasiona a la protagonista una experiencia de abandono de la «muerte tan mortal» (V, 9.8, p. 172). El yo convertido de las *Confesiones* se le presenta al yo literario como *alter ego* de ella misma. Entre San Agustín y Santa Teresa se establece una relación especular a través de la lectura. A diferencia de San Agustín, la protagonista mística no necesita buscar la privacidad para dar rienda suelta a sus lágrimas. Siente aflicción y fatiga y se lamenta de los grandes tormentos que pasa el alma por haber perdido la «libertad»; Santa Teresa habla de «tormentos», pero no especifica si se trata, como en el caso de San Agustín, de los quehaceres terrenales, que la desvían de la atención hacia lo divino. Por el contrario, utiliza el contraste entre muerte y vida para narrar el ‘antes y después’ que causó en ella la lectura de las *Confesiones*:

Como comencé a leer las *Confesiones*, paréceme me vía yo allí: comencé a encomendarme mucho a este glorioso santo. Cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el Huerto, no me parece sino que el Señor me la dio a mí según sintió mi corazón: estuve por gran rato que toda me deshacía en lágrimas, y entre mí mesma con gran aflección y fatiga. ¡Oh, qué sufre un alma, váleme Dios, por perder la libertad que había de ser señora, y qué de tormentos padece! Yo me admiro ahora, cómo podía vivir en tanto tormento; sea Dios alabado que me dio vida para salir de muerte tan mortal. (V, 9.8, pp. 171-172).

La función transitoria de este acontecimiento ha sido señalada repetidamente. Steggink (1986) lo ve como un lugar de transición entre «su propia vida interior» y los subsiguientes capítulos que versarán, a modo de tratado teológico, sobre la oración

y sus beneficios. Celis (2008: 8) subraya que «los críticos, seducidos a su vez por la retórica confesional, están generalmente de acuerdo en que la esperada ‘conversión’ de Teresa ocurre en el capítulo 9 como consecuencia de la aparición del Cristo sufriente»⁹⁷. Stoll (2005: 794) denomina el capítulo IX como «eje estructural y dramático de aquel itinerario hacia la salud del alma», en el cual «la autora [...] desarrolla de manera sumamente condensada las etapas del dramático proceso de su conversión ‘renovada’ y definitiva al amor de Jesucristo». García de la Concha (2009: 23-24) apunta que «[N]o es casual que comience a escribir justo en el momento en que, tras su ‘conversión’ de 1554, empieza su etapa mística» y cita, a continuación, algunas palabras de la escena inicial del capítulo noveno: «[T]odo comienza cuando, a raíz de contemplar aquella imagen del Cristo cubierto de llagas, ‘toda [se] turbó [...]»». Álvarez (1999: 513) dice con respecto al mismo capítulo que «el relato llega al trance crucial de la conversión de Teresa» y Lorenz (2002: 24), le otorga una función transitoria al capítulo noveno por el hecho de que, a partir de él, se constataría un mejoramiento de la protagonista en cuanto a su estado de ánimo y de su salud:

Es el evento que gustamos de llamar la ‘conversión’ de Santa Teresa de Avila, pues ella misma lo llamó así⁹⁸ (V 9,1-3). En esto pensaba en las conversiones de la Magdalena y de Agustín. Sintió como a partir de ahora iba a mejorar y clasificó el encuentro primordialmente real como visión a causa del acontecimiento interior.

La función transitoria del episodio de la conversión se extendería, según estas lecturas, del nivel de la historia al nivel del discurso, a saber dividiendo una parte propiamente autobiográfica de un discurso doctrinal sobre los grados de la oración y sobre las fundaciones en el *Libro*. Al igual que en las *Confesiones* de San Agustín, el relato de conversión marcaría el punto final de la narración autobiográfica para introducir la reflexión teológico-doctrinal en la obra.

⁹⁷ Existe cierta tendencia a aislar ciertos acontecimientos narrados dentro de los límites paratextuales de cada capítulo. Smullin Brown (2009: 19) dedica su análisis a «Saint Teresa’s rhetorical strategy in the twentieth chapter of *Libro de la vida*» y Roig (1982) realiza un «comentario estilístico del capítulo xxxii del Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús».

⁹⁸ No nos consta que Santa Teresa haya empleado explícitamente el término *conversión* para referirse a sí misma.

«Es ist das Ereignis, das man gern als die ‘Bekehrung’ der heiligen Teresa von Avila bezeichnet, nannte sie es doch selbst so (V 9,1-3). Sie dachte dabei an die Bekehrungen der Magdalena und des Augustinus. Sie spürte, wie es von nun an aufwärts ging mit ihr, und ordnete die vordergründig reale Begegnung wegen des inneren Geschehens als Vision ein».

3.4.3. Consecuencias de la lectura: el carácter medial de la conversión

La literatura, particularmente en lo que a la conversión se refiere, desempeña en el *Libro* teresiano un papel *medial* entendido éste como *soprote*, pero también como «Cosa que puede servir para un determinado fin» (DRAE, s.v. *medio*), en este caso como medio para articular el cambio del yo hacia el bien – la conversión. La lectura de las *Confesiones* de San Agustín muestra cómo en la lectura ocurre una transposición del mundo narrado a la propia vida, que posibilita la articulación tanto la conversión como también los efectos transformantes que de ella emanan.

La reminiscencia a San Agustín va, en el *Libro* teresiano, más allá de ciertas coincidencias estructurales y motivicas⁹⁹. Santa Teresa reproduce el vínculo intertextual entre las *Confesiones* y la conversión de San Pablo en su propio relato: El carácter modélico que San Pablo desempeña para San Agustín se manifiesta, en primera instancia, a través de su construcción narrativa por el evangelista Lucas: «Al instante cayeron de sus ojos como escamas, y recobró la vista; se levantó y fue bautizado» rezan los *Hechos de los Apóstoles* (9, 18).¹⁰⁰ El carácter medial de la conversión se refleja en las *Confesiones* de la siguiente manera: El protagonista escucha una voz, que le ordena leer la Santa Escritura al azar. Su obediencia, de la cual resultará el llanto de la conversión, no es ciega, sino que se basa en el recuerdo de la conversión de Antonio; San Agustín recuerda esta conversión como *narración* de una experiencia de lectura que refiere como acto de interpretación ajeno, es decir de cómo Poticiano narró la interpretación de la conversión por parte de san Antonio. San Agustín narra su conversión reflejando, pues, sus implicaciones mediales. La conversión no se presenta como experiencia inmediata, sino como discurso percibido, primero a través de la voz en el huerto vecino y después recordando el discurso de Antonio sobre su propia conversión, que, a su vez, le había sido transmitido a San Agustín por boca de Poticiano:

Porque había yo oído de Antonio que de una lección del evangelio que acaso oyera, fuera amonestado como si a él solo fuera dicho lo que leía: 'Ve y vende todo lo que

⁹⁹ Stoll (2005: 798) ve en las *Confessiones* una presencia motivica de la conversión, a través de la cual Santa Teresa articula su conversión: «la integración memorial –imaginativa– del evento correspondiente en ese libro fundacional para el relato autobiográfico en Occidente que es las *Confessiones* de San Agustín».

¹⁰⁰ El propio Pablo evoca su conversión solo muchos años después del presunto advenimiento: «Paul alludes to the event we call his conversion only briefly, many years after the fact, and in highly charged circumstances» (Fredriksen 1986: 4).

tienes y dalo a los pobres, y ven y sígueme, y tendrás tesoros en los cielos', y con tal oráculo súbito se convirtiera a ti. (C, VIII. 12, p. 212).

La presencia de las *Confesiones* en el relato teresiano introduce la reflexión medial sobre el discurso de la conversión al igual que las narraciones del evangelista Lucas y de Antonio respectivamente constituyen el relato de conversión en la obra de San Agustín. Esta reflexión medial nos ha de interesar ahora con más detenimiento.

En el *Libro*, las referencias mediales no se agotan en la evocación de las *Confesiones* agustinianas. En búsqueda de un lenguaje para articularse, el yo autobiográfico se enfrenta a un proceso de lectura en diferentes niveles. Santa Teresa se presenta como gran lectora, aficionada primero a los libros de caballerías que su madre habría leído con predilección (V 1,1), después a la literatura devota, sobre todo a la *Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo y el *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna. El *Libro* menciona también la conversión de la Magdalena, que podría aludir tanto a la narración bíblica sobre los pecados y la redención de María Magdalena como al *Libro de la Conversion de la Magdalena, en que se ponen los tres estados que tuuo de peccadora, y de penitente, y de gracia* de Pero Malón de Chaide (1592). La lectura funciona, para la protagonista, como medio para evocar sus propias vivencias. Así es el caso del *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna, que lee, ingresada en un monasterio para curarse de sus enfermedades.¹⁰¹ El cambio de vida originado por la lectura no es una mera alteración de las costumbres cotidianas, sino que afecta incluso a su salud física: «La mudanza de la vida y de los manjares me hizo daño a la salud» (V 4.5, p. 117). Al igual que San Agustín reza para que sus «huesos» se empapen de la gracia divina, Santa Teresa siente la conversión como efecto fisiológico de la lectura. La conversión se transmite, así, por la siguiente cadena narrativa y escritural: lectura de san Antonio – conversión de San Antonio – lectura de la conversión de San Antonio por Ponticiano – conversión de San Agustín – relato de la conversión paulina por Lucas – escritura de la conversión por San Agustín – lectura de la conversión de San Agustín por Santa Teresa – conversión de Santa Teresa.

¹⁰¹ «Cuando iba, me dio aquel tío mío [...] un libro; llámase *Tercer Abecedario*, que trata de enseñar oración de recogimiento; [...]. Yo como el Señor me havía dado don de lágrimas y gustava de leer, comencé a tener ratos de soledad y a confesarme a menudo y comenzar aquel camino, tiniendo a aquel libro por maestro;» (V 4.7, p. 118).

Santa Teresa narra su lectura de las *Confesiones* para demostrar «por qué término comenzó el Señor a despertar su alma» (V, 9, p. 167). El episodio se inscribe en una digresión, en la cual la protagonista constata su «poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que vía, no me aprovechaba nada de mi imaginación» (V, 9.6, p. 170). Álvarez (1999) interpreta estas afirmaciones como expresión del sentido práctico de Santa Teresa, cuya hermenéutica se basaría en la exploración sensorial del mundo más que en la lógica racional. A nuestro entender, la contraposición de lo intelectual y lo sensorial traspasa la esfera de lo personal en este contexto y formula más bien una teoría general de la lectura: Santa Teresa observa imágenes devotas para elaborar un mundo simbólico propio con el cual representar su propia conversión. Lo que en el *Libro* a menudo se denomina «tormento» alude a un desgarramiento que la protagonista vive por no encontrar un lenguaje apto para su experiencia. Para Stoll (2005) el desgarramiento teresiano reside en la imposibilidad de representar la intervención divina bajo otro modo que como la de un amante corpóreo, que está en el origen del «tormento», bajo el que se encuentra la protagonista. Repetidas veces, la santa hace referencia a la insuficiencia de sus palabras para representar lo vivido: «Y es así que me dio el Señor en abundancia esta oración creo cinco y aun seis años, muchas veces, y que ni yo la entendía ni la supiera decir» (V, 25.2, p. 329). La lectura en este contexto funciona como medio para adquirir un lenguaje propio; la entrega de la *Subida del Monte Sión* con aquellos pasajes subrayados que corresponden a su propia experiencia mística a sus confesores sintetiza esta función de la lectura como acto de semiotización narrativa en el *Libro*.

Por su función semiotizadora el concepto de lectura en el *Libro de la vida* traspasa la esfera de la literatura y abarca también el ámbito de la cultura iconográfica. De ésta, la protagonista espera obtener asimismo signos para la representación metafórica de su cambio interior:

Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre; mas es así que jamás le pude representar en mí por más que *leía su hermosura y vía imágenes*, sino como quien está ciego u ascuras, que aunque habla con alguna persona y ve que está con ella, porque sabe cierto que está allí (digo que entiende y cree que está allí, mas no la ve), de esta manera me acaecía a mí cuando pensaba en nuestro Señor. *A esta causa era tan amiga de imágenes* (V, 9.6, p. 170, cursiva S.C.).

También para relatar la muerte e la madre, Teresa vincula el concepto de *lectura* con la observación iconográfica para crear un lenguaje propio: La joven Teresa busca en una imagen de la Virgen una sustitución metafórica para la madre difunta:

Acuérdome que cuando murió mi madre, quedé yo de edad de doce años, poco menos. Como yo comencé a entender lo que había perdido, afligida fuime a una imagen de Nuestra Señora y supliquéla fuese mi madre con muchas lágrimas. Parece que, aunque se hizo con simpleza, que me ha valido; porque conocidamente he hallado a esta Virgen soberana en cuanto me ha encomendado a Ella y, en fin, me ha tornado a sí (V 1.7, p. 100).

De acuerdo con ciertas teorías culturales sobre la *premodernidad* occidental, la búsqueda de la expresión artística, en este caso de «una imagen de Nuestra Señora», como sustitución de la madre biológica indicaría que en los umbrales de la modernidad «una pérdida en el entorno vital se podría compensar en la escritura y a través de la materialidad del papel o de la voz» (Kiening 2003: 317, trad. S.C.)¹⁰². La identificación de la imagen observada como figura materna respondería, así, a una lectura según principios metafóricos, que funcionaría como «figura básica en la edad moderna de la literatura» (Kiening 2003: 317 trad. S.C.). Stoll (2005) llama, además, la atención sobre la sustitución teresiana entre amado y amada que ocurre en la escena del Huerto y que se produce a partir de una identificación de ambos en la figura del hortelano (cf. *infra*). El *Libro de la vida* presenta la lectura como una transposición de la voz escuchada por San Agustín en el huerto a la voz de la propia narradora: «Cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el Huerto, no me parece sino que el Señor me la dio a mí según sintió mi corazón» (V, 9.8, pp. 171-172). Para la escritura del *yo* converso en el *Libro* se transponen las voces que inspiraron la conversión del *yo* leído a la narración de la propia conversión, de modo que el *yo* literario de Santa Teresa parece ser una conversión del *yo* converso agustiniano, en el cual se basa.

Desde la literatura hagiográfica en la *Edad Media*, el discurso autobiográfico ha de desempeñar una función ejemplar. Santa Teresa pide el anonimato de su escrito nada más entrar en la narración de sus visiones místicas. Al mismo tiempo, probablemente después de varias correcciones del manuscrito original, el texto se dirige «a quien esto leyere», lo cual apunta a que Santa Teresa es consciente de la naturaleza estilizada de su *yo* literario. Definiendo su propia voz como transposición

¹⁰² «Dass sich ein lebensweltlich Verlorenes in der Schrift und doch über die Materialität des Papiers oder der Stimme hinaus kompensieren liesse – das könnte eine der Grundfiguren des modernen Zeitalters der Literatur sein».

de la voz escuchada por San Agustín en las *Confesiones*, se fractura la ilusión de un yo auténtico. El *Libro de la vida* se escapa a la función didáctica, que permitiría la identificación de lo relatado con la vida de la autora. Escenificando la lectura de la conversión agustiniana, el *Libro* crea el simulacro de una conversión individual. La lectura del yo converso funciona no tanto como medio de identificación, sino que refleja más bien su propia medialidad presentándose como discurso construido a través de la recepción literaria y la observación iconográfica. En su medialidad, la conversión se presenta, en definitiva, como modelo hermenéutico para la construcción autobiográfica del yo.

3.4.4. Funciones de la conversión: levantar el espíritu

La dimensión fisiológica que aportan la lectura y escritura de la conversión reside en su función como medio para 'levantar el espíritu', pues «en algunos libros que están escritos de oración tratan que, aunque el alma no puede por sí llegar a este estado – porque es todo obra sobrenatural que el Señor obra en ella – que podrá ayudarse levantando el espíritu de todo lo criado [...]» (V 22.1, p. 298).

El motivo literario del 'levantamiento' o de la 'elevación' del yo ha sido analizado por Pestalozzi (1970) desde Dante hasta la lírica alemana de mitad del siglo XX. Una vez que el yo lírico dantesco alcanza la cumbre de la montaña, Pestalozzi comenta, se hacen notar los límites expresivos del lenguaje; más allá de esos límites se halla Dios y lo que no halla sitio dentro de la memoria queda en el cuerpo, a modo de residuo, en forma de 'pasiones' y movimientos emocionales.¹⁰³

También Giordano Bruno recurre a una retórica de la emocionalidad para describir la elevación de su alma hacia Dios. El concepto central para Bruno es el 'furor' divino que le proporciona al alma la energía necesaria para alcanzar la realidad divina:

¹⁰³ «Aquí en la cumbre del todo el tópico de lo indecible separa lo intencionado de la lengua. Con esto la lengua se convierte en límite de lo que trasciende. La dimensión que se escapa a la lengua, a la cual remite, es por un lado Dios, que está por encima de todo entendimiento. A ella le corresponde en el poeta mismo una capa que en una pseudocomparación se llama 'la passione impressa' y en otra transposición 'lo dolce nel cor'. Lo que la memoria no logró retener se mantuvo como movimiento emocional inarticulado» (Pestalozzi 1970: 16-17, trad. S.C.). [«Hier, auf dem Höhepunkt des Ganzen, setzt der Unsagbarkeitstopos das Intendierte von der Sprache ab. Damit wird die Sprache zur Grenzlinie dessen, was sie transzendiert. Die der Sprache entzogene Dimension, auf die sie verweist, ist einerseits Gott, der über alles Begreifen ist. Ihr entspricht im Dichter selbst eine unterhalb der Sprache liegende Schicht, die im Pseudovergleich 'la passione impressa' und in dessen Umsetzung 'lo dolce nel cor' heisst. Was die memoria nicht zu behalten vermochte, hat sich erhalten als unartikulierte Gefühlsregung»].

Esta palabra decisiva abre ulteriores vínculos. Es una palabra clave en el platonismo renovado por los Florentinos renacentistas. Marsilio Ficino lo había empleado en su comentario del *Symposio* para el ímpetu que le posibilita al alma la elevación hacia la unidad original (Pestalozzi 1970: 33).¹⁰⁴

En el *Libro de la vida*, el concepto de *levantar* el espíritu equivale, según Steggink (1986: 525) al éxtasis, particularmente después de haber leído las *Confesiones* agustinianas y poco antes de formular el propósito de escribir «un libro nuevo, una vida nueva». Santa Teresa puntualiza que el levantamiento es diferente de la unión, pues en ambos casos Dios obra de manera distinta; el levantamiento es un fuego pequeño que consume un hierro, mientras que la unión es un fuego grande que en muy poco tiempo desprove al hierro de todo su ser:

Acaece venir este levantamiento de espíritu u juntamiento con el amor celestial; que a mi entender es diferente la unión del levantamiento en esta misma unión. [...] mas un fuego pequeño también es fuego como un grande, y ya se ve la diferencia que hay de lo uno a lo otro: en un fuego pequeño, primero que un hierro pequeño se hace ascua, pasa mucho espacio; mas si el fuego es grande, aunque sea mayor el hierro, en muy poquito pierde del todo su ser, al parecer (V 18.7, p. 254).

En el capítulo 22.3, Santa Teresa postula levantar el alma de las cosas corpóreas, mientras que en el capítulo 9.5, poco antes de narrar su conversión, la santa describe cómo la observación del campo y de las flores le recordaban el Creador. La lectura de las *Confesiones* le da fuerzas para salir de su «tormento» y le dio «vida para salir de muerte tan mortal» (V, 9.8, p. 172). Si la observación del campo y de las flores es una vía para hacer memoria del Creador y el levantamiento del espíritu requiere apartarse de las formas corpóreas de la Creación, entonces la conversión que tanta fuerza vital le otorga al yo literario es una forma de olvido. Recordemos que la conversión ocurre a través de la lectura y en un acto de reconocimiento: Santa Teresa se reconoce a sí misma en el relato agustiniano. Entre el yo de San Agustín y el de Teresa se establece, así, una relación especular. Pero a través de todo el Libro, santa Teresa subraya que la lectura nunca le fue suficiente para alcanzar el conocimiento divino; éste lo obtuvo gracias a Dios mismo, quien le enseñó de otra manera los fenómenos que ella deseaba conocer. La lectura es como la mirada en un espejo, pero, comparada con el conocimiento divino, es una mirada del todo efímera. La lectura es, en este sentido, una alegoría para el olvido, pues ayuda a levantar el espíritu pero no llega a crear las condiciones aptas para

¹⁰⁴ «Dieses entscheidende Wort eröffnet weitere Zusammenhänge. Es ist ein Schlüsselwort des in der Renaissance von den Florentinern erneuerten Platonismus. Marsilio Ficino hatte es in seinem Kommentar zum 'Symposion' für den Elan verwendet, der der Seele den Aufstieg zum Ureinen ermöglicht».

experimentar la unión: «Como yo no tenía maestro y leía en estos libros, por donde poco a poco yo pensava entender algo (y después entendí que, si el Señor no me mostrara, yo pudiera poco con los libros deprender, [...]) [...]». El aprovechamiento de las almas, es, según Teresa, el objetivo último de su escritura:

Una de las cosas por qué me animé, siendo la que soy, a obedecer en escribir esto y dar cuenta de mi ruin vida y de las mercedes que me ha hecho el Señor —con no servirle, sino ofenderle —ha sido ésta: que, cierto, yo quisiera aquí tener gran autoridad para que se me creyera esto. A el Señor suplico Su Majestad la dé.

Digo que no desmaye nadie de los que han comenzado a tener oración con decir: ‘si torno a ser malo, es peor ir adelante con ejercicio della’. Yo lo creo si se deja la oración y no se enmienda de el mal; mas, si no la deja, crea que le sacará a puerto de luz (V, 19.4, pp. 262-263).

Santa Teresa da su legitimación para inscribirse en la tradición literaria de san Antonio, Lucas, San Agustín y de todos los místicos que fijaron por escrito sus vivencias de lo divino: la lectura es efímera, como la mirada en un espejo, mientras que la escritura es la que le otorga permanencia a lo vivido y puede contribuir al levantamiento de aquellas almas que lean sus palabras.

3.4.5. Funciones de la conversión: cansar y descansar el alma

Interpretación es, para Schleiermacher, un movimiento infinito, que solo alcanza su final en el agotamiento fisiológico del hermeneuta.¹⁰⁵ Esta idea se articula en la palabras iniciales del capítulo noveno del *Libro* teresiano bajo la dicotomía ‘cansada’ – ‘descansar’: «[P]ues ya andaba mi alma cansada y, aunque quería, no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía» (V 9,1, p. 167). Silverman (1971) demostró en su artículo sobre *San Diego de Alcalá* de Lope de Vega que el epíteto ‘hidalgos cansados’ alude a los judíos, quienes, aun cansados de aguardar la venida del Mesías, permanecen en su estado de espera. En un trabajo posterior sobre la presencia de judíos y conversos en el teatro lopiano, Silverman (1984: 27) sentencia que «cuando sí se presentaba, salía malparado el hidalgo cansado, o sea, el de sangre manchada».¹⁰⁶

¹⁰⁵ En sus discursos académicos sobre el concepto de hermenéutica (1829), Schleiermacher metaforiza el proceso hermenéutico con una progresiva de las fuerzas fisiológicas, que imposibilita la meta última de identificarse con el objeto de conocimiento: «[...] wie auch der Umlauf des Blutes und der Wechsel des Atems sich allmählich vermindert, so auch die Seele, je mehr sie schon besitzt, auch im umgekehrten Verhältnis ihrer Empfänglichkeit träger wird in ihren Bewegungen, dass aber auch in der lebendigsten, eben weil jede in ihrem einzelnen Sein das Nichtsein der anderen ist, das Nichtverstehen sich niemals ganz auflösen will» (Schleiermacher 1990: 328).

¹⁰⁶ Cf. a este respecto también Bataillon (1950), Varey (1976), Yarbro-Bejarano (1994) y Pedraza Jiménez (2001), entre otros.

Santa Teresa se presenta repetidas veces como cansada y el itinerario geográfico dibujado en el *Libro* es una trayectoria marcada por el desasosiego, lo cual también define la función del huerto en el relato de conversión del capítulo noveno del *Libro*. El motivo de la itinerancia en el *Libro* tiene su contrapartida en el cansancio de la protagonista, que a su vez se combina con la idea de un sosiego alcanzado en el huerto, lugar de encuentro con Cristo. Dice Santa Teresa al explicar su modo de oración que «en especial me hallaba muy bien en la oración del huerto: allí era mi acompañarle» (V 9.4, p. 169) y que «[M]uchos años las más noches antes que me durmiese, cuando para dormir me encomendaba a Dios, siempre pensaba un poco en este paso de la oración del Huerto, aun desde que no era monja, [...]». El huerto, como lugar de sosiego, está marcado por un movimiento transpositorio, pues como señala Stoll (2005: 796 y 798), el huerto es una «figura textual», en la cual se produce una identificación del yo femenino con la subjetividad masculina de Jesucristo; ambos se representan en la figura del hortelano. Se produciría, según Stoll, una «dramática sustitución del objeto de amor». La irrupción de Jesucristo en la vida de la protagonista «produce el profundo trastorno afectivo en el alma de la amante», con lo cual se trataría aquí de una «transposición identificadora del yo femenino hacia el espacio ‘natural’ del Huerto» que funcionaría como un lugar imaginado de salvación para la protagonista.¹⁰⁷ El huerto es, sin embargo, también un lugar tópico, tanto para el encuentro con lo divino, como para la reflexión filosófica en la literatura hispánica. Partiendo del *Génesis*, el huerto funciona como *locus amoenus* en las *moaxajas*,¹⁰⁸ en el jardín paradisíaco que esboza Berceo en el prólogo a sus *Milagros de Nuestra Señora*, en la novela pastoril, en la poesía mística de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz y aun en la *Ínsula Firme* del *Amadís de Gaula*. De este modo, y sabida la influencia de los libros de caballerías en la vida de Teresa (cf. Bataillon 1964 y Márquez Villanueva 1983), en el huerto se combina el tópico literario con el anhelo redentor del yo autobiográfico. El huerto se presenta como espacio autónomo, caracterizado por el sosiego de la protagonista; en cuanto

¹⁰⁷ Esta lectura ve el huerto como espacio simbolizado a partir del recuerdo de un espacio real. Santa Teresa redacta la primera versión del *Libro* en el palacio toledano de doña Luisa de la Cerda y bien es posible que la presencia de espacios floridos y hortelanos funcione como reminiscencia a lo que Álvarez (1999: 507) ha llamado «el ambiente perfectamente mundano de un fastuoso palacio de Toledo», o bien como «recuerdo de los ya míticos jardines de los príncipes moros de Granada» (Stoll 2005: 796).

¹⁰⁸ Cf. la conclusión de Ynduráin (2006: 108) sobre la función del huerto en la poesía de San Juan de la Cruz: «En una palabra, el huerto es el lugar ameno [...] típico de la literatura clásica lo mismo que en las *Moaxajas*».

articulación del cansancio, es un lugar que funciona como final de la vida itinerante de la protagonista.

Conviene que nos detengamos en la analogía del huerto teresiano con la Ínsula Firme en el *Amadís*. La Ínsula Firme es, frente a la existencia errante del protagonista, un espacio de quietud e incluso de una cierta regresión temporal hacia una esfera mítica. La quietud del espacio se contrapone, así, al movimiento progresivo de la narración. En la escena previa a la llegada de Amadís sobre la isla, los protagonistas, Apolidón y Grimanesa, erigen un huerto encantado antes de abandonar la isla para reinar sobre Grecia. En este huerto, las imágenes encantadas expulsarán a todo aquel que no iguale en bondad a la pareja regia. En el huerto se instituyen, pues, poderes mágicos, cuya función es de preservar la cultura establecida en la isla por Apolidón y Grimanesa. Ya a la llegada de la pareja, la Ínsula Firme está gobernada por un gigante, que, a su vez, es combatido por Apolidón «según la costumbre de la ínsola» (II, 1, p. 505) y una vez muerto el gigante, la pareja inaugura un período de bienestar, en el cual «fueron hechos muy ricos edificios, assí, con sus grandes riquezas como con su sobrado saber» (II, 1, p. 506). Este territorio mágico es «una huerta, en que árboles de todas naturas havía» (II, 1, p. 506-7) con un arco que Apolidón «hizo» e imágenes que éste «puso». El territorio, que así resulta se puede entender como cultura, en tanto que resulta de la actividad civilizadora del ser humano. Frente a la Ínsula Firme, cuya denominación implica uniformidad e invariabilidad, la vegetación del huerto con árboles «de todas naturas» apunta a que se trata de un espacio *multicultural*, establecido primero por comportarse según las ‘costumbres’ vigentes bajo el ‘gigante’ y después derrumbándolas con el asesinato de éste. El huerto se presenta en el *Amadís* como espacio artificial, modelado por el ser humano primero por asimilación y después por superación de los valores asimilados en aras de la construcción de un espacio que acoja la diversidad de formas naturales. La modelación civilizadora de la Ínsula Firme se basa sobre la dimensión mágica del espacio natural, con la cual los protagonistas constituyen la autonomía de la isla, un significado mágico aun vigente a la llegada de Amadís sobre el territorio, cien años después.

En el *Libro de la vida*, el huerto es asimismo un lugar no dejado al natural, sino una creación que requiere «trabajo» y «fuerza de brazos». Al igual que en el *Amadís*, también aquí estamos, pues, ante un territorio marcado por su carácter artificial, resultante de la intervención humana sobre él. La necesidad del trabajo no

contrarresta el deseo de descanso, al igual que en el *Amadís* la llegada del protagonista no anula la dimensión mágica del territorio establecida por Apolidón y Grimanesa en el pasado:

Pues ya queda dicho con el trabajo que se riega este vergel y cuán a fuerza de brazos sacando el agua del pozo, digamos ahora el segundo modo de sacar el agua que el Señor del huerto ordenó para que con artificio de con un torno y arcaduces sacase el hortelano más agua y a menos trabajo, y pudiese descansar sin estar continuo trabajando (V 14.1, p. 214).

Tanto por su carácter artificial y elaborado, como por la simultaneidad de trabajo y deseo de sosiego, el huerto teresiano recuerda la alegoría del ‘castillo interior’ tal y como Santa Teresa la expone en *Las Moradas*. Entendida como «habitación o estancia de asiento en algún pasaje» (*Autoridades*, 1734), lo que Teresa denomina *morada* se invierte en su función de denotar estabilidad, permanencia y asiento. La morada, en tanto que espacio de asiento, es a la vez un lugar de evasión, al igual que en el *Amadís* los protagonistas experimentan la llegada a la Ínsula Firme como viaje hacia el pasado de Apolidón y Grimanesa:

En fin, no acaba esta mariposita de hallar asiento que dure: antes, como anda el alma tan tierna del amor, cualquiera ocasión que sea para encender más ese fuego la hace volar: y así en esta Morada son muy continuos los arrobamientos, sin haber remedio de excusarlos, aunque sea en público [...] (*Las Moradas*, p. 101).

Como espacio imaginado, el huerto le otorga un lugar a la conversión y es, en esta función, análogo al oratorio, al recuerdo de la Magdalena y a la lectura de las *Confesiones*. En todos estos lugares, la protagonista busca ‘asiento’ y por ende alivio de su condición ‘cansada’. La idea del ‘cansancio’ se extiende, además, hacia una isotopía, en la que recurre la mención de la fatiga a lo largo del *Libro*, así cuando la protagonista dice que «me deshacía en lágrimas y entre mí mesma con aflección y fatiga» o bien cuando, pidéndole «gustos» a Dios, «la misma fatiga de verme tan poco humilde me dio lo que me había atrevido a pedir» (V 9.8, p. 172). El tormento de sus pensamientos suele interrumpir aquellos momentos, en los que el ‘asiento’ parece haberse alcanzado. Así, precisamente con respecto al huerto, la narradora explica: «[E]stábame allí lo más que me dejaban mis pensamientos con Él, porque eran muchos los que me atormentaban» (V 9.4, p. 169).

La visión de aquello que pretende alejar la protagonista de sí misma es precisamente aquello que le suscita sus pensamientos tormentosos; la visión de lo Otro remite al vidente a sus propios orígenes. El huerto es, para la protagonista, el lugar donde Jesucristo se vio más solo y, ante esta idea, se imagina como

socorredora del propio redentor: «[P]parecíame a mí que, estando solo y afligido, como persona necesitada, me había de admitir a mí» (V 9.4, p. 169). A diferencia de los demás 'lugares' imaginados de la conversión, el huerto es, pues, el espacio para una utopía de aceptación religiosa, en la cual la protagonista se imagina redimida por una relación de exclusividad e incluso de superioridad ante el redentor. El huerto se imagina como *topos* para la conversión determinado por la imaginación de una utopía de aceptación y superioridad religiosas ante el fundador de la religión propiamente dicha. Recordemos que la exclusividad también caracteriza los potenciales colonizadores de la Ínsula Firme, pues, no cumpliendo los requisitos, son expulsados del territorio por influjo de las imágenes mágicas. A diferencia de la huerta en la Ínsula Firme, constituido por la diversidad de sus árboles, el huerto evocado en el Libro teresiano se revela como espacio *monoteísta* al tiempo que relega la exclusividad religiosa con el redentor al plano de la utopía. El cansancio, entendido como un sosiego interpretativo del cristianismo se presenta a través del motivo del huerto como utopía.

En cuanto a su funcionalidad meta-hermenéutica, la alegoría espacial del huerto se complementa con la alegoría fisiológica de las lágrimas - uno de los motivos más recurrentes para escenificar la experiencia propia de la conversión (Levin 1999). Las lágrimas desempeñan un papel primordial en las *Confesiones* agustinianas; también en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, corren las lágrimas del protagonista, Teófilo, al reconocer éste la 'nueva' verdad. Las lágrimas se enmarcan en el amplio imaginario del agua, que, como ha demostrado Levin (1999) forma parte de la retórica de la conversión en el teatro áureo. En cuanto imagen para un flujo de agua, las lágrimas, señalan el momento estructural de la conversión, que funciona, a nivel motivico, como una purificación de lo viejo para dejar paso a lo 'nuevo'. San Agustín no sólo deja brotar sus lágrimas, sino también su discurso, que, en el momento del llanto adquiere rasgos de un *stream of consciousness* y se aleja, así, tanto del relato autobiográfico propiamente dicho como del discurso doctrinal. La coincidencia estructural entre el flujo de las lágrimas y el flujo del discurso narrativo escenifica, como señala Bayne (1983) un discurso de autenticidad como parte integrante de los relatos de conversión desde San Agustín. Las lágrimas funcionarían como exposición de lo misterioso e inexplicable que acompaña la experiencia de la conversión que iría, así, acompañada de una función catártica. Las lágrimas introducen en los relatos de conversión un momento de inmediatez en el

discurso autobiográfico, que, en sí mismo, es retrospectivo y a la vez reflexivo: «Los lloros de Pascal, así como los de San Agustín [...] son la manifestación de una experiencia súbita, absoluta e inexplicable que sobrepasa el ámboto de lo racional» (Bayne 1983: 424)¹⁰⁹.

Las lágrimas se inscriben en una larga tradición judeo-cristiana, en la cual el individuo no sólo se relaciona con Dios en gestos de autohumillación y enaltecimiento de lo divino, sino también en términos de ajuste de cuentas. En su carácter vengativo, el Dios de la Biblia Hebrea será objeto de particulares acusaciones por parte de Job – este creyente que lo pierde todo y sufre terribles calamidades a pesar de llevar una vida devota. El discurso de este individuo sufriente emana asimismo de una situación, en la cual las lágrimas señalan la inmediatez del sufrimiento. Mientras enaltecen el poder de lo divino, las lágrimas denotan el mundo interior del emisor del discurso, tal y como se lee en la traducción luterana de la Biblia de 1545: «Con lágrimas mi ojo se alza hacia Dios [...]» [«unter Tränen blickt mein Auge zu Gott auf»] (16,20).

En el capítulo noveno del *Libro de la vida*, las lágrimas se mencionan en la fase preparatoria a la 'conversión', en referencia a la lectura de las *Confesiones* y en la fase posterior a ésta. A la fase preparatoria corresponde su mención ante la contemplación de una imagen del Cristo torturado en el oratorio (V 9.1, 167) y cuando la protagonista dice recordar la conversión de la Magdalena (V 9.2, 168). La lectura de las *Confesiones* va acompañada asimismo del flujo de lágrimas (V 9.8, 170) y su última mención en el capítulo ocurre en un tono resignado subrayando la relativa inutilidad de las lágrimas:

Parecíame que aquellas mis lágrimas eran femeniles y sin fuerza, pues no alcanzaba con ellas lo que deseaba. Pues, con todo, creo que me valieron; porque, como digo, en especial después de estas dos veces de tan gran compunción de ellas y fatiga de mi corazón, comencé más a darme a oración y a tratar menos en cosas que me dañasen; aunque aún no las dejaba del todo, sino –como digo– fueme ayudando Dios a desviarme. Como no estaba Su Majestad esperando sino algún aparejo en mí, fueron creciendo las mercedes espirituales de la manera que diré; cosa no usada darlas el Señor, sino a los que están en más limpieza de conciencia (V 9.8, p. 171).

El capítulo noveno presenta, de este modo, una estructura a la vez circular y lineal; el capítulo empieza con el «cansancio del alma» (V 9.1) y termina con la «fatiga de mi corazón», de tal modo que los beneficios de las lágrimas llegan a cuestionarse.

¹⁰⁹ «Les pleurs de Pascal, comme ceux de Saint Augustin [...] sont la manifestation d'une expérience soudaine, absolue et inexplicable qui dépasse le domaine du rationnel».

La linealidad del capítulo sí sugiere, sin embargo, una progresión del haber rememorado las conversiones de la Magdalena y de San Agustín hacia la intervención divina de haberle 'desviado'. Este desvío es, por otro lado, una gracia exclusiva para aquellos que «están en más limpieza de conciencia» (V 9.8). Las lágrimas parecen ser, así, de manera análoga a su función en el libro de Job, no tanto un instrumento para declarar la insuficiencia humana ante lo divino, sino, al contrario, un motivo que hace fluir el discurso sobre una acusación divina por su falta de ayuda y su abandono del yo, que se esfuerza por encontrarle en la memoria y en la lectura. Deja entrever la protagonista su impaciencia por experimentar la presencia divina al contemplar el Cristo llagado diciendo: «arrojéme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese *ya de una vez* para no ofenderle» (V 9.1).

Un rasgo llamativo de las lágrimas en el *Libro de la vida* es que su presencia no va acompañada de un discurso extático. Éste, por el contrario, se origina en el capítulo décimo cuando se inicia la declaración de las mercedes recibidas durante la oración. En este capítulo prosigue la presencia de las lágrimas, pero también ocurre un desplazamiento del cambio del yo hacia el bien hacia la esfera de los favores recibidos en la oración:

Todo es dado de Dios. Mas parece para esto nos podemos mucho ayudar con considerar nuestra bajeza y la ingratitud que tenemos con Dios, lo mucho que hizo por nosotros, su pasión con tan graves dolores, su vida tan afligida; en deleitarnos de ver sus obras, su grandeza, lo que nos ama, otras muchas cosas que quien con cuidado quiera aprovechar tropieza muchas veces en ellas, aunque no ande con mucha advertencia. Si con esto hay algún amor, regálase el alma, enternécese el corazón, vienen lágrimas; algunas veces parece las sacamos por fuerza; otras el Señor parece nos la hace para no podernos resistir. Parece nos paga Su Majestad aquel cuidadito con un don tan grande como es el consuelo que da a un alma ver que llora por tan gran Señor; [...]

Y verdaderamente un alma en sus principios, cuando Dios la hace esta merced, ya casi le parece no hay más que desear, y se da por bien pagada de cuanto ha servido: y sóbrale la razón, que una lágrima de éstas que, como digo, casi nos las procuramos (aunque sin dios no se hace cosa) no me parece a mí que con todos los trabajos del mundo se puede comprar, porque se gana mucho con ellas; y ¿qué más ganancia que tener algún testimonio que contentamos a Dios? Ansí que quien aquí llegare alábele mucho, conózcase por muy deudor; porque ya parece le quiere para su casa y escogido para su reino, si no torna atrás (V 10.2-3, pp. 175-176).

Las lágrimas presentadas en el capítulo noveno cumplen, así, una función preparatoria para la descripción del 'bien' recibido en la oración. Éste 'bien' se articula en el capítulo décimo, por un lado, en un discurso más próximo al flujo de consciencia y por otro lado en términos de cambio e intercambio económico entre el

yo místico y la instancia divina. La idea de un alma 'bien pagada' que se contenta del lugar que Dios le asigna en la existencia reclamando, por otra parte, una recompensa por «cuanto ha servido», funciona, a nuestro entender, no sólo como metáfora de vasallaje entre el yo amante y el Dios amado, sino que enmarca la relación de estas dos instancias en una isotopía de lo fingido y lo auténtico. Santa Teresa describe la situación emocional durante la experiencia mística, en primer lugar, como que «vienen lágrimas; algunas veces parece las sacamos por fuerza» (V 10.2) y por otro lado que «una lágrima de éstas [...] no me parece a mí que con todos los trabajos del mundo se puede comprar, porque se gana mucho con ellas» (V 10.3). En un registro económico-mercantil de cambio e intercambio, se tematiza, el carácter adquirido de las lágrimas y por ende de la autenticidad emocional. Vengan del 'trabajo' del yo o bien resulten de una donación divina, las lágrimas tienen, en todo caso, su lugar en el exterior del individuo en tanto que son 'bienes' adquiridos y no resultantes de la interioridad del yo.

Las lágrimas brotan no tras haber experimentado la conversión en forma de representación del Otro en la propia interioridad, ya sea como representación iconográfica, como recuerdo o bien como representación literaria sino que en la figura de las lágrimas, la conversión hacia un 'bien' interior se traslada hacia la idea de una 'obtención' del mismo bien desde fuera. La autenticidad se tematiza como elemento adquirido, incluso a la manera de un intercambio económico, desde instancias exteriores al yo, a saber de elementos culturales como la literatura y la iconografía o bien por parte de Dios mismo.

3.4.6. Novedad de *libro y vida*; la unión mística

Por 'nuevo' se entiende, entonces «lo que está recién hecho o fabricado» y también «lo que se ve o se oye la primera vez [...] repetido o reiterado para renovarlo», como explicará el *Diccionario de Autoridades* de 1734. Junto a la novedad experimentada por la protagonista, una instrucción de lectura en el capítulo veintitrés dice empezar «un libro nuevo, una vida nueva». La conversión con su correspondiente experiencia de novedad y el discurso sobre ella están, así, espacialmente divididos en el relato autobiográfico:

Es otro libro nuevo de aquí adelante, digo otra vida nueva. La de hasta aquí era mía; la que he vivido desde que comencé a declarar estas cosas de oración, es que vivía Dios en mí, a lo que me parecía; porque entiendo yo era imposible salir en tan poco

tiempo de tan malas costumbres y obras. Sea el Señor alabado que me libró de mí (V 23.1, p. 311).

La inauguración de un nuevo discurso del *yo* retoma la idea del renacimiento, ya presente en la lectura de las *Confesiones*. Se inicia, así, lo que llamamos el segundo ciclo del relato de conversión, en el cual se unifican los elementos de la contemplación y de la acción.

Desde que Bonaventura definiera la unión mística como «cognitio dei experimentalis» se han formulado diversas propuestas para especificar el contenido del concepto *dei*. Entre las corrientes teóricas más prominentes al respecto cabe mencionar los trabajos de Quint (1953), Ruh (1986) y sobre todo Haas (2002), quienes han hecho repetidamente hincapié en la paradoja comunicativa que le subyace al concepto.

En el *Libro de la vida*, Santa Teresa escribe que «la unión parece principio, medio y fin» (V, 20.1). El vocablo *medio*, se emplea aquí, a nuestro entender, en el sentido de «Q[q]ue está entre dos extremos, en el centro de algo o entre dos cosas [...] Que está intermedio en lugar o tiempo» (DRAE, s.v. *medio*). La unión mística se presenta como principio imperante de la existencia. En el concepto de la *unio mystica* se ha visto un discurso de muerte y resurrección espiritual y corpórea, que diferencia la espiritualidad mística de la bíblica:

La espiritualidad bíblica y la mística son de naturaleza distinta. Pero partiendo del mensaje bíblico sobre la nulidad humana y sobre la unificación de Dios y ser humano en Cristo, se puede desplegar, en parte desde el entorno, una espiritualidad mística. Pablo conoce metamorfosis (extáticas) del cristiano, la transformación en hijos de Dios y la unificación con Cristo en el espíritu, el ser en Cristo y de Cristo en el creyente, ser un miembro en el 'cuerpo de Cristo', el amalgamarse (sacramental) al sufrimiento, a la muerte y a la resurrección de Cristo (BHH, s.v. *Mystik*).¹¹⁰

La posición del *yo* pecador y del *yo* redimido, tradicionalmente separadas en el relato de conversión, se someten en el *Libro* teresiano a una unión discursiva en las visiones místicas y desembocan en una retórica sobre la sabiduría absoluta. Genette (1998, v. *supra*) observó este saber absoluto en la *Recherche* de Marcel Proust y lo describió como unión de la voz del *yo* pecador, protagonista con la del *yo* narrador, redimido, que se manifiesta en expresiones como 'entendí', 'experimenté', etc. El

¹¹⁰ «Bibl. und mystische Frömmigkeit sind einander wesensfremd. Aber an der bibl. Botschaft von menschlicher Nichtigkeit und vom Einswerden von Gott und Mensch in Christus kann sich – z.T. aus der Umwelt kommende – mystische Frömmigkeit entfalten. Paulus kennt (ekstatische) Metamorphosen des Christen, Verwandlung in Gottessöhne und Einswerden mit Christus im Geist, das Sein in Christus und Christi im Gläubigen, Gliedschaft am 'Leib Christi', (sakramentales) 'Zusammenwachsen' mit Christi Leiden, Sterben, Auferstehen» (BHH, s.v. *Mystik*, S. 4673)

Libro hace del entendimiento su concepto central¹¹¹ y expone los límites del lenguaje cotidiano para evocar la *unio mystica*. De este modo, el *Libro de la vida* escenifica la paradoja de que lo indecible de la *unio* se manifiesta en el discurso sobre él y su indecibilidad se eleva al problema hermenéutico central del propio relato.¹¹²

El desconcierto acerca del significado de las visiones místicas origina la escritura del *Libro*; un *yo* falto de entendimiento se dirige a los «hombres de tomo, de letras y entendimiento» (V 11.14, p. 192). El entendimiento, en cuanto elemento opuesto a la turbación demoníaca, se presenta como premisa para la oración mística, en una línea con la *discreción*:

Dije 'con discrición', porque alguna vez el demonio lo hará; y ansí es bien ni siempre dejar la oración cuando hay gran distraimiento y turbación en el entendimiento, ni siempre atormentar el alma a lo que no puede (V 11.16).

El anhelo por ser entendida marca la historia de la redacción de la obra. Santa Teresa les entregó a sus confesores varios esbozos del *Libro*. Éste, aparte de relatar la historia de su protagonista y autora, encierra la historia de su propia génesis, pues no se conservan documentos de las fases previas de su redacción. La crítica subdivide la redacción del *Libro* en dos fases, la primera hacia 1562,¹¹³ la segunda entre 1563 y 1565. A estas dos primeras versiones del *Libro* les habrían precedido diversas relaciones de pecados y 'cuentas de conciencia', que la santa habría intercambiado tanto oralmente como por escrito con sus directores espirituales. Como señala García de la Concha (2009: 34), éstos intervendrían en la redacción del *Libro* modificando palabras que la autora, a su vez, habría corregido de su propia mano.¹¹⁴ Santa Teresa habla en repetidas ocasiones de haber 'dado parte' de su

¹¹¹ El primer grado de oración se articula en términos de un primer grado de entendimiento alcanzado, que sienta las bases para la continuación del camino místico: «Y muchas veces le acaecerá aun para esto no se le alzar los brazos, ni podrá tener un buen pensamiento: que este obrar con el entendimiento entendido va que es el sacar agua del pozo» (V 11.10).

¹¹² Cf. Haas (2000: 9): «Quien pregunta por la comprensibilidad de la experiencia mística trae automáticamente a colación la manera en la que se habla o escribe sobre la experiencia mística». [«Wer nach der Verständlichkeit der mystischen Erfahrung fragt, der bringt automatisch die Art, wie von mystischer Erfahrung geredet oder geschrieben wird, ins Spiel»].

¹¹³ Esta fecha se encuentra en el epílogo al manuscrito y, según apunta Chicharro (2009: 67) también en la carta de envío del manuscrito, que, sin embargo «se añadió posteriormente al texto de una siguiente edición –la definitiva– que es posterior a esa fecha en dos o tres años [...]». El padre Domingo Báñez, censor del libro, dice con respecto a esta fecha: «Esta fecha se entiende de la primera vez que le escribió la m^e Teresa de Jesus sin distincion de capitulos. Despues hizo este treslado. Y añadió muchas cossas que contezieron despues desta fecha. Como es la fundacion del monest^o de S. Joseph de Avila. Como en la oja 169 parece».

¹¹⁴ Cf. el testimonio de Ana de Jesús, gran amiga de la autora, recogido por Francisco de Ribera en su *Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús* (1590). Según este testimonio, Santa Teresa habría

vida a ciertos interlocutores, con lo cual no se especifica el carácter oral o escrito de las primeras versiones. Una primera mención de haberle relatado su vida a una persona ajena se encuentra en el capítulo veintitrés del *Libro*. Buscando a un director espiritual, la protagonista conoce «por medio de un caballero santo» a «un clérigo letrado»,¹¹⁵ a quien le ‘da parte’ de su vida, después de que él se negara a tomarle la confesión:

Pues trayéndole para que me hablase, y yo con grandísima confusión de verme presente de hombre tan santo, dile parte de mi alma y oración, que confesarme no quiso.

Para Chicharro (2009: 66), esta entrevista es «el primer germen» del *Libro*, pues «el ‘dar parte de su alma’ fuera de confesión parece suponer un medio escrito». Nosotros entendemos que en este primer contacto con quien la crítica identifica el maestro Gaspar Daza, Santa Teresa ‘da parte’ de su vida de forma oral, a modo de una primera exposición de sus inquietudes, que al letrado clérigo no parecen interesarle demasiado. Teresa está todavía buscando un lenguaje adecuado para expresar sus experiencias por escrito, lo cual haría sólo en un segundo paso, tras haberse distanciado del maestro Daza y haber continuado las tertulias con el «caballero santo». La protagonista le entrega a éste y al maestro Daza un ejemplar anotado de la *Subida al monte Sión* de Bernardino de Laredo junto con una «relación de mi vida y pecados», cuya valoración por parte de ambos clérigos espera «con harto temor». La denominación expresa de ‘relación’ y el transcurso de un tiempo de espera apuntan –y así lo subraya también Chicharro (2009: 66)- al carácter escrito de este relato de vida, provisto ahora de una autorrepresentación más positiva, más allá de la enumeración de sus pecados – eso nos sugiere la expresión ‘relación de mi vida y pecados’. La inclusión de ‘lo bueno’ quedará patente en el «discurso de mi vida» que le entregará al padre Diego de Cetina a modo de una «confesión general» y relación escrita «sin dejar nada por decir» y de «todos los males y bienes» (V 23.15, p. 320). Con la subsiguiente relación de vida, dirigida al fraile dominico, Pedro Ibáñez se intensificaría la autorepresentación positiva del yo. La petición de la autora que «lo mirase muy bien» y asimismo, los meses de espera

recibido los manuscritos corregidos con las palabras: «Dios les perdone a mis confesores, que dan lo quem e mandan escribir trasladándolo y truecan algunas palabras, quésta y ésta no es mía» (cit. en García de la Concha 2009: 34).

¹¹⁵ Según Chicharro (2009) y Steggink (1986) el primero habría sido Francisco de Salcedo y el ‘clérigo letrado’ el maestro Gaspar Daza.

tras relatarle «todas las visiones y modos de oración», hacen pensar asimismo en el carácter escrito de este relato.¹¹⁶

La inclusión de episodios virtuosos en el relato parece haberse reforzado con lo que se considera como «verdadera redacción completa del *Libro de la vida*» (Chicharro 2009: 67) elaborada en 1562 a petición del padre García de Toledo, más interesado en los favores que Teresa recibe de Dios en sus visiones místicas que en la pecaminosidad de su vida. El texto no es leído sólo por el padre García de Toledo sino también por otros hombres de religión, a saber Álvaro de Mendoza el padre Doménech y el Pedro Ibáñez, quienes le mandan reelaborarlo. Chicharro (2009: 68) habla, a este respecto, de «una serie de interrogantes» acerca del porqué de esta nueva redacción y señala la orientación didáctica y ejemplarizante del manuscrito, que habría resultado de su lectura por un público más amplio de lo inicialmente intencionado. Dada la orientación hacia el pecado y la enfermedad de las primeras relaciones, es a nuestro entender, en el intercambio con el público lector donde se gesta la idea del cambio hacia el bien y con ella la orientación didáctica de la obra. El *Libro* se constituye como resultado de un prolongado diálogo orientado hacia la necesidad de *entender* y de ser entendido.

La orientación dialógica bien se puede leer ante el trasfondo del concepto bajtiniano del dialogismo literario.¹¹⁷ Recordamos lo dicho sobre la intertextualidad con las *Confesiones*: el relato del *Libro* es dialógico en tanto que retoma los discursos sobre la conversión que conforman la narración de San Agustín. Parte de este diálogo son también las lecturas de los confesores durante el proceso de redacción. Santa

¹¹⁶ «Y tratélo con este Padre mío dominico que -como digo- era tan letrado que podía bien asegurar con lo que él me dijese, y díjele entonces todas las visiones y modo de oración y las grandes mercedes que me hacía el Señor, con la mayor claridad que pude, y supliqué lo mirase muy bien, y me dijese si había algo contra la Sagrada Escritura y lo que de todo sentía. El me aseguró mucho y, a mi parecer, le hizo provecho; porque aunque él era muy bueno, de ahí adelante se dio mucho más a la oración y se apartó en un monasterio de su Orden, adonde hay mucha soledad, para mejor poder ejercitarse en esto adonde estuvo más de dos años, y sacóle de allí la obediencia -que sintió hartoporque le hubieron menester, como era persona tal» (V 33.5, p. 439-440).

¹¹⁷ Así lo propone Haas (2005: 618) hablando del lenguaje teresiano: «Su lenguaje en la 'Vida' está inmerso –por decirlo con Michail Bachtin- en relaciones dialógicas y con esto personificada en el más alto grado» [«Ihre Sprache in der 'Vida' ist –um mit Michail Bachtin zu reden –in dialogische Beziehungen verstrickt und damit im höchsten Grad personifiziert»]. Haas se refiere a la definición bajtiniana, según la cual el discurso dispone de una doble orientación, tanto hacia el objeto del discurso como hacia un discurso ajeno: «la palabra se dirige tanto hacia el objeto del discurso, como la palabra común, como también a otra palabra, a un discurso ajeno» [«es [das Wort] ist sowohl auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein anderes Wort, auf eine fremde Rede gerichtet»].

Teresa hace repetida referencia a su turbación durante las visiones¹¹⁸ y explicita el objetivo de su discurso como el entender de las mismas. A medida que su entendimiento de las visiones va creciendo, se consolida también el deseo de publicar sus contenidos. Santa Teresa desplaza esta cuestión al entendimiento de sus confesores:

Esto ellos lo dirán; yo digo lo que ha pasado por mí, como me lo mandan; y si no fuere bien, romperélo a quien lo envió, que sabrá mejor entender lo que va mal que yo, a quien suplico por amor del Señor, lo que he dicho hasta aquí de mi ruin vida y pecados, lo publiquen (desde ahora doy licencia, y a todos mis confesores, que ansí lo es a quien esto va), y, si quisieren, luego en mi vida; porque no engañe más al mundo, que piensan hay en mí algún bien; y cierto, cierto, con verdad digo, a lo que ahora entiendo de mí, que me dará gran consuelo (V 10.7, p. 179).

Lo que San Agustín experimenta en un acto de iluminación súbita en el jardín se presenta en el *Libro* como proceso dialógico extendido sobre la falta de entendimiento y su turbación hasta alcanzar la claridad intelectual. El *Libro* se alimenta no de la actualización de unos contenidos recordados, sino más bien de lo que la filosofía socrática llama *mayéutica*, esto es la creación del pensamiento, en el momento del diálogo propiamente dicho.¹¹⁹ No la memoria, sino el momento presente es el núcleo constitutivo del entendimiento teresiano. La *unio* mística hace este momento palpable en el empleo del presente gramatical precisamente para articular lo indecible de la visión:

[...] mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía le llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. [...] No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto (V 29.13, p. 384).

¹¹⁸ «Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, [...]» (V 9.1, p. 167).

¹¹⁹ V. también Kleist (1805, aquí citamos de la edición de 1990: 975): «Si quieres saber algo y no puedes encontrarlo a través de la meditación, te aconsejo, mi querido amigo entendido, hablar de ello con el más próximo conocido que se encuentra contigo. [...] El francés dice l'appétit vient en mangeant y esta frase nacida de la experiencia sigue verdadera si la parodiamos y decimos l'idée vient en parlant» [«Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. [...] Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l'idée vient en parlant»].

El yo femenino desarrolla un movimiento de salida, de la turbación hacia la claridad expresiva y se detiene en la unión para palpar los límites del lenguaje y de la interpretación.

3.5. Los motivos de *muerte y herencia*

En el *Libro* teresiano la unión se describe como deseo de muerte:

[...] porque es tanto el gozo, que parece algunas veces no queda un punto para acabar en ánimo de salir de este cuerpo; ¡y qué venturosa muerte sería!

Aquí me parece viene bien, como a vuesa merced se dijo, dejarse del todo en los brazos de Dios; si quiere llevarle al cielo, vaya; si al infierno, no tiene pena, como vaya con su Bien; si acabar del todo la vida, eso quiere; (V 17.1-2, pp. 242-243).

La isotopía de la *muerte* ocupa un amplio espacio en el *Libro de la vida*. A lo largo del relato se agudiza la autopercepción de que «ni hace más pena derramar sangre que si estuviese el cuerpo muerto» (V 29.12, p. 383). Los momentos de «arrebataimiento de espíritu» (V 40,1, p. 541) conducen a la apreciación de un cuerpo tullido (cf. V 6.2, p. 133) que «como una cosa trasportada que no puede ni aun resolgar» (V 29.12, p. 383) «no estaba segura si estaba muerta» (V 34.10, p. 457).

Steggink (1986: 636) distingue en su glosario del *Libro* el empleo de la muerte como «cesación o término de la vida», «tortura mortal» y «muerte del alma o condenación eterna». La complejidad del concepto de la *muerte* en el *Libro* va de la mano con una macroestructura literaria determinada por la incorporación de diferentes géneros como el epistolar, el autobiográfico, el doctrinal y el tratadístico, en los cuales el concepto de muerte es constitutivo. Ya el título enmarca la obra en un contexto intertextual¹²⁰ tanto con el *Antiguo Testamento*, donde se menciona el «Libro de la vida» como lugar privilegiado para «los justos» (cf. Salmo 69, 27-29), como con el *Apocalipsis* de San Juan (20, 12-15), donde el libro de la vida forma parte de la visión del juicio final. La experiencia estética que supone la visión de lo divino tiene el efecto de una seducción mortal. *La Danza de la Muerte* de 1520 expresa el vínculo entre muerte y estética con las palabras: «[...] abrid las orejas, que agora oiredes / de su charambela un triste canto» (1992: 27). El *Libro* teresiano constata que el «retrato, [...] por bien que esté sacado no puede ser tan al natural, que, en fin,

¹²⁰ Un amplio análisis de la intertextualidad en la obra teresiana lo ofrece Sedeño Rodríguez (2004).

se ve es cosa muerta» (V 28.7, p. 367). Santa Teresa recurre al discurso arraigado en la tradición didáctica y moralística del *ars bene moriendi*¹²¹. La *mors repentina* se considera indicadora de que el muerto ha llevado una mala vida, muy al contrario de la muerte lenta, en la cual Dios llamaría al muerto paulatinamente junto a sí. Estando la cuestión de la muerte, así, íntimamente ligada a la distinción entre el bien y el mal, resulta que la muerte en sí, siendo repentina o por el contrario lenta, representa en sí misma un cambio individual hacia el bien – un proceso de conversión. En el *Libro*, el martirio en los «buenos libros» se lee como arte del morir modélico para la imitación en la propia vida:

Pues mis hermanos ninguna cosa me desayudavan a servir a Dios. Tenía uno casi de mi edad (juntávanos entrambos a leer vidas de Santos), que era el que yo más quería, aunque a todos tenía gran amor y ellos a mí. Como vía los martirios que por Dios las santas pasavan, parecíame compravan muy barato el ir a gozar de Dios y deseava yo mucho morir así, no por amor que yo entendiese tenerle, sino por gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haver en el cielo, y juntávame con mi hermano a tratar qué medio havría para esto (V 1.5, p. 98).

La isotopía de la *muerte* se vincula con la isotopía de la lectura; la inmovilidad percibida durante los arrebatamientos místicos afecta en gran medida a aquellas partes del cuerpo implicadas en el proceso de la articulación lingüística, tanto oral como escrita, a saber los brazos, las manos, los dedos, la cabeza y la lengua, cuando el yo se percibe «sin poderme menear, ni brazo ni pie ni mano ni cabeza, más que si estuviera muerta» (V 6.1, p. 132):

Estando así el alma buscando a Dios, siente con un deleite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales, de manera que, si no es con mucha pena, no puede aun menear las manos; los ojos se cierran sin quererlos cerrar, si los tiene abiertos; no ve casi nada; ni si lee, acierta a decir letra, ni casi atina a conocerla bien; ve que hay letra, mas, como el entendimiento no ayuda, no la sabe leer, aunque quiera; oye, mas no entiende lo que oye. Ansí que de los sentidos no se aprovecha nada si no es para no la acabar de dejar a su placer, y ansí antes la dañan. Hablar es por demás que no atina a formar palabra, ni hay fuerza, ya que atinase, para poderla pronunciar; (V 18.9 p. 256).

La similitud entre un escritor que sostiene una pluma y un muerto real es

como uno que está, la candela en la mano, que le falta poco para morir muerte que la desea; está gozando en aquella agonía con el mayor deleite que se puede decir. No me parece que es otra cosa sino un morir casi del todo a todas las cosas del mundo y estar gozando de Dios (V 16.1, p. 235).

La analogía icónica entre quien escribe con pluma y el moribundo que sostiene una vela en mano en el momento de la agonía se refuerza en el contexto de los

¹²¹ Sobre la difusión de este género literario en la Europa bajomedieval véase Huizinga (2006).

«paroxismos» que le ocasionan a la voz narradora «la lengua hecha pedazos de mordida» (V 6.1, p. 132), en cuanto imagen para la represión de una necesidad de expresión inminente; el *morderse la lengua* funciona como metáfora para «contenerse en hablar, callando con alguna violencia lo que quisiera decir» (DRAE s.v. *lengua*). El cambio hacia el bien va, así, de la mano con una expresividad mutilada. La mutilación expresiva se alegoriza al mismo tiempo con la muerte de su padre, quien, a diferencia de la madre, le había proporcionado los ‘buenos libros’ a la joven Teresa. Estando el padre moribundo, Teresa sustituye su voz una vez que éste ha expirado; durante la agonía se transpone la actividad discursiva de padre a hija. La muerte del padre implica no solo la pérdida de los orígenes religiosos y literarios sino también su herencia en el yo filial, que encarna y da continuidad al legado espiritual recibido.¹²² La hija pronuncia las palabras de quien está a punto de expirar, de perder el aliento para poder articularlas. En el discurso indirecto de las palabras del padre moribundo, la simultaneidad entre la muerte del padre y la emergencia del yo discursivo adquiere una particular densidad a través del presente de indicativo «digo»:

Fue cosa para alabar al Señor la muerte que murió y la gana que tenía de morirse, los consejos que nos dava después de haver recibido la Extremaunción, el encargarnos le encomendásemos a Dios y le pidiésemos misericordia para él y que siempre le sirviésemos, que mirásemos se acabava todo. Y con lágrimas nos decía la pena grande que tenía de no haverle él servido, que quisiera ser un fraile, *digo*, haber sido de los más estrechos que hubiera (V 7.15, p. 152, énfasis S.C.).

La muerte del padre se presenta como agonía de «algunos días» (V 7.14, p. 151), causada no por sacrificio religioso, sino por enfermedad. Entre el padre y la hija existe una relación paralelística con respecto a la enfermedad, estando la hija «más enferma en el alma que él en el cuerpo» (V 7.14, p. 151), pero también la enfermedad se reparte entre ambos tanto entre cuerpo y alma como también entre hombre y mujer. La muerte es ya en la *Danza de la Muerte*, una gran democratizadora, que iguala, en el *Libro*, a padre e hija en cuanto a su condición de seres enfermos. La hija acompaña al padre «hasta que murió como si ninguna cosa sintiera, pareciéndome se arrancava mi alma cuando vía acabar su vida» (V 7.14, p. 151). La visión de la muerte vista va acompañada de «ímpetus grandes de este amor [...] como los que ya otra vez he dicho [...]; porque nada me satisfacía ni cabía

¹²² Sobre los orígenes judeoconversos del padre de Santa Teresa véase Márquez Villanueva (1968), Steggink (1986: 7-14) y Egido (1986).

en mí, sino que verdaderamente me parecía se me arrancava el alma» (V 29.8,). La agonía del padre constituye, así, un espacio en el que se diluyen los límites entre la visión de una muerte real –la del padre– y su interpretación en términos de una visión mística. La agonía narrada funciona como transposición de un acontecimiento vivo –la muerte– a la literatura. Ocurre una conversión de la vida en arte y también un momento de liberación discursiva de la joven Teresa para quien «el tener padres nos parecía el mayor embarazo» al proyectar su propio martirio en tierras musulmanas. El posicionamiento estructural de la muerte del padre, un asiduo lector de «buenos libros», y la de la madre una mujer «de muchas virtudes» en los primeros capítulos de la obra les confiere una relevancia particular en cuanto a la liberación discursiva de la vida interior que recuerda mucho al *Génesis*: «[...] el hombre deja a su padre y a su madre y se une a su mujer, y los dos llegan a ser una sola carne» se dirá en el versículo 2,24 situando de este modo la pérdida de los padres biológicos en el origen de toda vida espiritual. Si el tener padres es «el mayor embarazo» para un proyecto de fuga que equivale a la imitación de modelos hagiográficos y así al despertar de la voz narradora, la muerte literaria de padre y madre adopta el carácter de un sacrificio inicial en aras de la liberación expresiva del yo emergente. Como demostró Picard (1995), mediante el *topos* de la agonía, la muerte funciona como espejo de lo que el ser humano fue y de la anticipación de su futuro. En el *Libro* se diluyen, así, los límites entre una realidad inmediata y su percepción a través de la recepción de un discurso cultural y literario sobre la muerte.

En las visiones del *Libro* cobra cuerpo la idea de la *mors mystica*, es decir de «la muerte del alma y del espíritu con todas sus fuerzas en la unión amorosa con Dios»¹²³ (*Wörterbuch der Mystik* 1998 s.v. *Mors mystica*, trad. S.C.). Como parte constitutiva de la unión con lo divino, la *mors mystica* se entiende como parte integrante del mejoramiento individual y por ende del proceso de conversión. No en vano, Santa Teresa describe la unión mística ante la isotopía de la muerte, es decir como un «estar el alma en esta suspensión de todas las potencias» (V 18.10, p. 256) y como suspensión de la propia voluntad, tras la cual el alma regresa a la vida: «Como la voluntad está queda, tórnalas a suspender y están otro poco y tornan a vivir» (V 18.12, p. 257). Santa Teresa explica, además, que «[E]n estos

¹²³ «[...] das Ersterben der Seele und des Geistes mit allen ihren Kräften in der Liebesvereinigung mit Gott».

arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y ansí se siente muy sentido faltar de él el calor natural; vase enfriando, aunque con grandísima suavidad y deleite» (V 20.3, p. 273).

3.6. Conclusiones: El *Libro de la vida* como escritura de lo 'nuevo'

La conversión con su subsiguiente novedad del yo literario y de su discurso resulta en el *Libro* teresiano de un reflejo del yo en sus modelos literarios, de su aceptación de la herencia paterna en el lecho de muerte y también de cansar y descansar el alma en el huerto de Dios. A través del motivo de la elevación del espíritu, el yo literario alcanza los límites del lenguaje para evocar lo indecible. El yo teresiano se inscribe, así, en una larga tradición del discurso místico, inspirado por la teología negativa, que arranca con Dionisio Areopagita y subsiste en San Pablo y en San Agustín a través de los conceptos de la renuncia y la pérdida.

Santa Teresa se presenta en el *Libro* asimismo como lectora apasionada de libros de caballerías.¹²⁴ Las referencias intertextuales al género caballeresco atañen, por un lado, al nivel lingüístico¹²⁵ del texto y se extienden, por otro lado, a la macroestructura del *Libro* y los cuarenta capítulos del relato se disponen en dos estaciones de una conversión, que recuerda el doble ciclo típico de las aventuras del héroe caballeresco en la novela artúrica. Las aventuras del héroe artúrico se presentan en dos secuencias orientadas hacia la consolidación metafísica y social del héroe. En la primera secuencia, el héroe conquista su dama y adquiere primeros honores caballerescos. Una crisis pone en cuestión estos bienes adquiridos y hace necesaria una segunda salida de la corte, durante la cual aquellos se consolidan definitivamente. La crisis de los valores es una crisis de identidad tras la cual el héroe ha de reafirmarse. La corte artúrica, a la cual el héroe regresa después de cada ciclo, es el punto de partida de ambas secuencias y, así, tanto de la crisis como

¹²⁴ La yo narradora habla sobre la afición de su madre a los libros de caballerías y sobre su propia desenvoltura para llegar a ellos: «Era aficionada a libros de caballerías y no tan mal tomaba este pasatiempo como yo le tomé para mí, porque no perdía su labor, sino desenvolvíamos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos» (V 2,1).

¹²⁵ Bataillon (1964: 22) identificó la frase de Santa Teresa sobre Pedro de Alcántara de que «tan extremada su flaqueza que no parecía sino hecho de raíces de árboles» como calco de *Las sergas de Esplandián*, en cuyo capítulo décimo se describe una mujer centenaria diciendo: «que eran testigos su muy viejo rostro y sus ñudosas manos, que lo uno y lo otro era ya convertido en semejanza de raíces de árboles».

de la consolidación del héroe. El *Libro de la vida* se estructura igualmente en dos secuencias. La primera finaliza con la lectura de las *Confesiones* agustinianas, la segunda arranca en el capítulo veintitrés con la narración de «un libro nuevo, una vida nueva». De esta doble conversión tematizada resulta la siguiente macroestructura del relato:

- Caps. 1-9: Niñez y conversión.
- Caps. 10-22: Doctrina de los cuatro grados de oración.
- Caps. 23-40: Nueva vida y nuevo libro.

La estructuración en un doble ciclo análogo a la composición de la novela artúrica clarifica que, al igual que en ésta, el núcleo del relato es un proceso hermenéutico. La novela artúrica somete la existencia del héroe a un análisis literario, que desemboca en su consolidación metafísica. El *Libro*, por su parte, eleva el entendimiento a su núcleo y lo radicaliza en el carácter escénico de las visiones místicas, que implican asimismo una interrupción del flujo episódico de la narración autobiográfica. Las dos estaciones de la conversión escenifican el proceso de un detenimiento 'interior' de la protagonista hacia su manifestación discursiva en el relato de la *unio mística*. En su acentuación de lo presente, la teoría de la interpretación del *yo* propuesta en el *Libro* se sitúa en una cercanía con la mayéutica socrática: se orienta asimismo hacia el progreso y la emergencia de una nueva tradición.

C) Linearidad estructural y circularidad dineraria: la conversión en el *Guzmán de Alfarache*¹²⁶

El *Guzmán de Alfarache* cuenta como versión reespiritualizada de la novela picaresca. Hanno Ehrlicher habla del 'giro moral' («moralische Kehre») de la novela picaresca. Esta lectura se debe sobre todo a la 'conversión' del protagonista narrada en el penúltimo capítulo de la novela. Alexander Parker (1979: 162) señala que «Aquí el criminal, atormentado y sufriendo, siente compasión por vez primera, compasión por una humanidad en que los hombres se portan tan inhumanamente los unos con los otros».

En la crítica predomina la lectura 'realista' del concepto de conversión en el relato. Se habla también de una «interpretación conversa», mediante la cual Mateo Alemán habría tomado partida a favor de una rehabilitación de todo 'cristiano nuevo' en la España contemporánea. Michel Cavillac y Francisco Márquez Villanueva entre otros, han abogado por una tal lectura de las dos novelas intercaladas que aquí nos interesan. Para Cavillac, la novela de Ozmín y Daraja crea un espacio utópico, en el cual la tolerancia hacia los 'cristianos nuevos' es posible.¹²⁷ En nuestra opinión, el *Guzmán* opera con un concepto de *conversión* que trasciende la realidad contemporánea de los conversos hacia el planteamiento de temas existenciales como la libertad individual y la posibilidad de transformar la propia identidad escapando a variables determinantes como la religión y los orígenes familiares. Si, en el presente apartado, hablamos de la 'negación del yo' en el *Guzmán* no nos referimos tanto a la reorientación individual tal y como la propone Nock (1933) para la conversión religiosa. Más bien, en el *Guzmán* es la propia idea de *pertenencia* que se pone en cuestión, sobre todo en cuanto idea de una pertenencia unívoca, basada en un abrazar de lo nuevo y nunca visto. Pues desde el punto de vista de la hegemonía cultural, abrazar lo nuevo e inaudito implica desdecirse de todo lo anterior. Entendida en el sentido de Kilcher/Schwartz (2010) como intercambio, la experiencia de lo novedoso e inaudito en la conversión no sería, sin embargo, sinónimo de exclusividad sino, por el contrario, de una pertenencia múltiple,

¹²⁶ Citamos, en lo que sigue, de la edición de Benito Brancaforte (1979) indicando la parte y el libro en números romanos, seguidos de la paginación correspondiente.

¹²⁷ «En dilatant rétrospectivement le temps de l'autobiographie guzmanienne jusqu'à la date cruciale de 1492 qui vit aussi –peu après la chute de Grenade! – l'exil ou la conversion des Juifs, la nouvelle mauresque désigne en fait un horizon lourd de sens. [...] Elle justifie le choix du moment (relativement précis) où s'opère la conversion des deux Maures. [...] Alemán s'est ménagé un espace romanesque sur mesure: tout semble encore possible...» (Cavillac 1979: 178).

caracterizada por un un constante movimiento entre una y otra. En el *Guzmán*, la conversión tiene dos dimensiones en el *Guzmán de Alfarache*, una religiosa y otra mercantil, en las cuales la pertenencia se presenta como entidad negociable entre diferentes bienes culturales y, en última instancia, ambigua.

En lo que sigue, mostraremos este procedimiento, centrándonos primero en la *conversión* de Guzmán de *yo* en 'no yo' estando en las galeras (4.1.), un cambio que se presenta como adopción de una realidad nueva y que la crítica lee tradicionalmente como conversión religiosa. En segundo lugar (4.2.), leeremos dos novelas intercaladas en la novela, en las cuales se hace operativa la dimensión mercantil de la orientación hacia lo 'nuevo'. En ambas novelas estudiadas esta orientación atañe no tanto a personajes aislados, sino a dos parejas, a Ozmín y Daraja en la primera novela y a Bonifacio y Dorotea en la segunda. Frente al relato principal, donde es la orientación de Guzmán, la que está en el centro de atención, las novelas intercaladas desplazan la orientación hacia lo nuevo sobre el nivel interpersonal presentando, así, la pertenencia propiamente dicha como bien negociable dentro de una sociedad marcada por el movimiento de bienes y personas. En un capítulo conclusivo (4.3.) trazaremos de nuevo la vía de las novelas intercaladas hacia la trayectoria de Guzmán mostrando cómo el concepto de la pertenencia negociable y ambigua ya se presenta en la caracterización del padre del protagonista al principio de la novela.

En suma, constatamos, así, la presencia de dos niveles en la orientación hacia lo 'nuevo' e 'inaudito': Uno es el motivico, que afecta a la circulación de los personajes y a su constitución de una pertenencia unívoca dentro del conglomerado de estructuras dinámicas, en el cual se mueven. La 'novedad' se presenta, así, no tanto en su calidad de 'inaudita' y primigenia, sino más bien como traslado de estructuras preexistentes a contextos organizados por coordenadas distintas de los previos. Otro nivel, en el cual desempeña un papel central esta idea de conversión es el metadiscursivo, representado por la estrecha interrelación motivica entre el relato principal y las dos novelas intercaladas que analizamos.

1. La negación del yo

En primer lugar, nos interesa aquella presunta orientación hacia lo nuevo e inaudito que se origina en la interioridad del protagonista y, así, en el relato principal de la

novela. Guzmán experimenta su conversión en el corazón. El corazón, que desde Blaise Pascal es portador de una razón diferente a la del cerebro,¹²⁸ es, en el caso de Guzmán, también portador de una bolsa de dinero, que el protagonista guarda del robo y que, así, equivale a un "secreto":

Todo lo vía malo, hube de pensarlo bien, y resolvíme que no podría darle mejor lugar y secreto que arrimado con el corazon: otros lo tienen á donde ponen su tesoro, y púselo yo al revés.

Durante un sueño profundo, de noche, la bolsa de dinero le es robada y Guzmán habla, a este respecto, de la desprovisión de un "peso":

Despues de amanecido, recordados ya todos, yo me levanté algo pesado del sueño, pero ligero de ropa; porque aquel peso que solia tener encima de mi corazon ya no lo sentia, y pesábame mucho que no me pesase: [...]

El concepto del *peso* se emplea con una significación tanto literal, para el peso de la bolsa con el dinero, como metafórica para una pesadumbre anímica, que, con el hurto habría sido levantada. Lo que en un principio se presenta como anécdota para las desgracias vividas por el pícaro se dota, así, de una dimensión espiritual reforzada por la analogía evocada entre los conceptos «almilla» y «alma» en una escena preparatoria al hurto de este peso. Ubicándose entre sueño y consciencia, la voz narradora describe el procedimiento de un camarada que, repetidamente, se le acerca a modo de gradación, cuyo clímax es la igualación del *almilla* con el *alma*: «recorrióme la mochilla, el capote y los calzones, hasta que vino á dar con el almilla, que mejor la pudiera llamar alma». La voz narradora recurre, además, a términos de una «visitación» nocturna «a media noche y a oscuras», que sugieren una cercanía del 'robo' en términos de un 'raptus' místico:

Busqué hilo, dedal y aguja, hice una landre, donde cosiéndolo muy bien lo traía puesto, como dicen al ojo, libre de sus amigos, enemigos mios, que siempre me lo andaban acechando, en especial un famoso ladron camarada mio de junto á mi, que no fue posible hurtarme dél á media noche y á oscuras, para guardarle en aquella parte: porque cuando me sentia dormido, me visitaba todo al tiento: y como las alhajas no eran muchas, eran fácilmente visitadas;

La 'visitación' del camarada se asemeja a un *raptus* originado por una instancia exterior al propio *yo*,¹²⁹ a saber la visitación por parte de un ser sobrenatural, en cuyo punto de mira está la apropiación del alma del visitado, impedida por la vigilancia del soñoliento protagonista. La escena recuerda, además, la anunciación del reino de Dios en 1 Ts 5,2: «Sabéis muy bien que el día del Señor vendrá como

¹²⁸ «Le coeur a des raisons que la raison ne connaît pas».

¹²⁹ Sobre las diferentes manifestaciones del *raptus* místico véase Dinzelbacher (1998, s.v. *Ekstase*).

un ladrón en la noche». Guzmán habla, sin embargo, de «recelo» y le añade a esta narración de un *raptus*, o, si se quiere, *robo*, impedido la dimensión del pudor vinculada a la preservación de la propia *almilla* o, si se quiere, *alma*. El cuidado, con el que procede el ladrón no logra alcanzar la desnudez anímica de Guzmán:

Su cuidado era mucho en robarme, y no menor el mio en recelarme, que si alguna vez me la desnudaba, de tal manera la ponía, que fuera imposible no llevándome acuestas, podérmela sacar de abajo.

La noción del 'alma desnuda' en el contexto de este robo impedido vincula lo narrado y también la posterior conversión de Guzmán con los mecanismos del discurso confesional. El requerimiento de una confesión y la consecuente 'desnudez' anímica de quien expone su vida públicamente vinculan el ejercicio de poder institucional sobre el individuo a través del medio del discurso.¹³⁰ El hurto del dinero se ilustra la afirmación del poder institucional frente al individuo mediante el papel del discurso sobre el pecado.

Ante estas premisas de esta escena preparatoria, el robo del "peso" que Guzmán guarda junto a su corazón se presenta asimismo como problematización del poder institucional sobre el individuo a través del discurso confesional. La ligereza, con la que despierta Guzmán contrasta con la pesadez que caracteriza sus quehaceres diurnos y aun su sueño de la noche del robo. Guzmán habla de las "pesadillas", cae dormido "como una piedra"¹³¹ y de los galeotes, cuyos pasos se caracterizan por la pesadez de las cadenas alrededor de sus tobillos. La doble significación del "peso" en este contexto se señala con la figura etimológica «pesábame mucho que no me pesase», en la cual se unifican el significado literal y el metafórico del término. Guzmán no le descubre al cómitre la posesión de su dinero hasta que éste no le es robado: «Cuando el cómitre se levantó de dormir y le di el vestido, dile larga relación de mi desgracia, diciéndole, como habia sacado aquellos dinerillos de Sevilla, [...]». La desprovisión del peso da, pues, lugar al discurso sobre él. La novela escenifica, así, el discurso sobre la propia culpa como medio inextricable para el ejercicio de poder. Esta es la premisa dominante de toda relación confesional: el alivio de la pesadumbre emocional da lugar al discurso sobre el pecado.

¹³⁰ La intromisión del poder en la privacidad el individuo fue analizada por Michel Foucault particularmente con respecto a las prácticas confesionales desde la Edad Media.

¹³¹ «Fue aquesto causa que con facilidad aquella noche, despues de acostado mi amo, me durmiese, dejándome caer como una piedra».

En el *Guzmán de Alfarache* se advierte, así, la máxima que Friedrich Nietzsche (1888) formularía en términos de 'carga' y su alivio como constitutiva de la voluntad de poder ejercida por las instituciones de la santidad. La pretensión de alivio para el alma de todo pecador se pone al servicio del provecho de quien le confiesa y pretende compartir su 'carga':

No les des nada [a los hombres] –dijo el santo-. Mejor será que les quites algo y que compartas la carga con ellos- eso será lo que más les beneficiará: ¡siempre que a ti te haga bien! (*Así habló Zaratústra*, p. 18).

Guzmán problematizará esta dimensión del "peso" aliviado invirtiendo los papeles del beneficiador y del beneficiado:

[...] y entre mi dije: si quien me lo quitó no me ha de quedar agradecido, y por ello tengo de recibir dél algun beneficio, mejor será que lo goce quien, ya que se quede con ello, no dejará de hacerme algun reconocimiento, y juntamente con esto quedará castigado el que aqueste daño ha querido hacerme; [...]

El ladrón de su dinero, que cumplía la función de un secreto- ha sido castigado y Guzmán recuperó sus bienes. Lo que, en un principio, era secreto ha dejado de serlo sometiéndose a la lógica de justicia y castigo:

Fue muy mejorado en azotes por su culpa, y volvieron el dinero, que fue de mi muy bien recibido de mano del cómitre, aconsejándome juntamente que lo emplease, aprovechándome del, que mi comodidad sería muy de su gusto.

Núcleo del episodio del hurto es, así, el posicionamiento individual frente a los discursos del poder ejercidos a través de la confesión. El peso caracteriza la vida de Guzmán y su alivio equivale a la desposesión de un bien: «ya me hallé desposeído dello de cualquier manera» La pérdida del "peso" sobre su corazón es más bien origen de su pesadumbre y descrita en términos de hurto y desprovisión. Su liberación de él desemboca en un discurso al servicio de un narratario. Quien se lleva los beneficios es el ladrón y no el individuo presuntamente aliviado. La escena del hurto ejemplifica, así, las relaciones de poder fundadas sobre el discurso confesional. El confesor, que actúa como narratario del discurso sobre la propia pesadumbre, actúa, en última instancia como ladrón que desprovee al ser humano de una pesadez constitutiva de su propia vida. Es el propio Guzmán en 'cargarle' a su corazón la bolsa con el dinero. Su aprovisionamiento y custodia secreta de él resultan de una decisión libre, acortada por el poder, que, bajo la pretensión de aliviar y aligerar su existencia priva al individuo de su sentido existencial. La consecuencia inmediata del 'alivio' del peso sobre el corazón no es otra más que la creación del discurso sobre ese 'peso', a saber sobre la propia culpa, o, en definitiva, sobre la propia vida. El momento tradicionalmente leído como la conversión del

protagonista ilustra este procedimiento de manera impactante: El monólogo interior sobre la propia culpa es a la vez medio y resultado para la transformación de su corazón. Al mismo tiempo, el relato de conversión de Guzmán iguala el monólogo interior del protagonista con el relato retrospectivo sobre su propia vida trasladando, así, el 'peso' que entretanto ha recuperado, a la retórica de su discurso. La composición del relato a la manera de una *accumulatio* de interrogaciones retóricas y apóstrofes:

Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, á donde te ha subido tu torpe sensualidad; ya estás arriba, y para dar un salto en lo profundo de los infiernos, o para ocn facilidad, alzando el brazo alcanzar el cielo. Ya ves la solicitud que tienes en servir á tu señor por temor de los azotes, que dados hoy no se sienten á dos dias. Andas desvelado, ansioso, cuidadoso, solícito en buscar invenciones con que acariciarlo, para gnarle la gracia, que cuando conseguida la tengas, es de un hombres y cómitre. [...] En este discurso y otros que nacieron dél, pasé gran rato de la noche, no con pocas lágrimas, con que me quedé dormido y, cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor y supliqué que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia, con que corrí a algunos días.; mas era de carne, á cada paso tropicaba, y muchas veces caía, mas en cuanto al proceder (II.III.8, p. 462).

El relato de conversión ilustra el carácter público del "secreto" en su configuración retórica. No se trata tanto de un discurso referencial sobre una pesadumbre perdida y una salvación alcanzada. Más bien, el relato escenifica el propio "peso", "secreto" e incluso su carácter económico mediante la figura de la *accumulatio* otorgándole, así, su carácter público.

El relato de conversión escenifica, además, el paso de un yo dividido, que actúa como narrador y narratario antes de su conversión y que, posteriormente a ella, recuerda su vida desde la distancia. Esta diferencia equivale, a nuestro entender, al paso de un yo dividido a su configuración discursiva como ser indiviso (del lat.: *individuum*) observando su vida desde la posición de *atalaya*. La creación de un discurso público sobre la propia vida va, así, de la mano con el carácter público de un "secreto" y de su realización retórica en el propio discurso. Al mismo tiempo, este paso del yo dividido convertido en 'no yo' en aras de su elaboración como totalidad discursiva va de la mano con el 'hurto' de ese secreto y, por ende, de una infracción del poder público en el espacio de la individualidad.

2. Dos novelas intercaladas

Tanto la novela de Ozmín y Daraja como la de Bonifacio y Dorotea incorporan sendos relatos de conversión de los protagonistas, que funcionan como *mise en abyme* de la conversión del propio Guzmán. La narración de ambas novelas tiene un fin discursivo. Guzmán se convierte en narratario y en receptor de un mensaje moralizante. Ambas novelas intercaladas son referidas por Guzmán, siendo sus narradores, un sacerdote en el caso de Ozmín y Daraja y el capitán Favelo en el caso de Bonifacio y Dorotea.

2.1. La historia de Ozmín y Daraja

Anthony Cascardi (1979: 385) habló con respecto al relato de Ozmín y Daraja de un «oasis», en el cual se manifiesta un mundo idealizado («idealized world»). Desde el punto de vista purista, las novelas presentan el estado ideal, en el cual dos parejas se convierten al catolicismo. Michel Cavillac (1979: 170) por su parte, denomina la historia como representación de una conversión ejemplar, que anticipa y a la vez se contrapone a la conversión del propio Guzmán, cuya historia sería la de una existencia marginal.

2.1.1. Antecedentes

Los clérigos fueron, en cierta medida, cómplices de la falsa identificación de Guzmán, pues al acercarse los dos cuadrilleros, «Los buenos de los clérigos iban rezando sus horas [...] cada uno más emboscado en su negocio [...]» (I, VII, 192). Los clérigos no sólo no intervienen para defender a Guzmán, sino que, en el momento de su detención, «los clérigos, [...] se iban a pie su camino y nosotros el nuestro» (I, VII, 194). De los sacerdotes nada más se sabrá hasta que, para su sorpresa, Guzmán y su compañero los 'alcanzan' una vez liberados para proseguir juntos el viaje:

Los clérigos iban cerca, luego los alcanzamos. Admiráronse en vernos. Supieron de mí la causa de nuestra libertad; que mi compañero estaba tal, que no se atrevió a hablar por no escupir las muelas. Cada uno subió en su caballería; comenzamos a picar y no con los talones, que los de albarda no alcanzaban. A fe os prometo que tuvimos bien que contar de la vendeja y granjería de la feria.

El más mozo de los clérigos dijo: 'Ahora bien, para olvidar algo de lo pasado y entretener el camino con algún alivio, en acabando las horas con mi compañero, les contaré una historia, mucha parte della que aconteció en Sevilla.'

Todos le agradecemos esta merced y, porque ya concluían su rezado, estuvimos esperando en silencio y deseo (I, VII, 195).

El momento de la falsa identificación es, pues, el momento, en el cual se separan los caminos de Guzmán y el clero. Los representantes de la iglesia se desentienden de proporcionarle una identidad a Guzmán frente a la justicia secular. Una vez 'encaminados' de nuevo sobre la senda de los sacerdotes, éstos se sorprenden de ver a los encarcelados y parecen interesarse sobre todo por la manera, en la que han conseguido su liberación. La 'libertad', entendida aquí como liberación de la justicia secular, parece igualarse con el 'encaminamiento' sobre la senda de los sacerdotes, con quienes Guzmán y su compañero proseguirán el viaje. Ante esta idea, no sorprende que, según el narrador, los falsamente acusados 'alcancen' los sacerdotes en su camino. El falso encarcelamiento parece desempeñar una función alegórica, que permite mostrar la 'liberación' del ser humano en aras de alcanzar un bien superior, alegorizado, a su vez, por los representantes de la iglesia católica. El episodio del falso encarcelamiento, que, a primera vista, no parece más que una vicisitud necesaria en la formación picaresca del protagonista, alberga, así, una dimensión filosófica que atañe la cuestión de la libertad humana – temática ya introducida por vías del contraste inicial entre la Fortuna pagana y el concepto de providencia divina, según el cristianismo.

El capítulo preparatorio de la historia sobre Ozmín y Daraja empieza precisamente evocando a los egipcios, quienes «entre otros muchos errores que tuvieron, adoraban a la Fortuna, creyendo que la hubiera» (I, VII, 184). La adoración de esta diosa habría sido, según el narrador, una especie de síntesis entre pasado y futuro, «en agradecimiento de lo pasado y suplicándole por lo venidero» (I, VII, 185). La Fortuna y la idea de un dios todopoderoso según el cristianismo se contraponen en cuanto a sus respectivas concepciones del tiempo: Bajo el mando de la Fortuna los acontecimientos van y vienen, «cuando las desgracias comienzan a venir, cómo llegaban las unas cuando las otras dejaban, sin dar hora de sosiego, hasta desmallar y descomponer un hombre» (I, VII, 185). El dios cristiano, sin embargo, entrelaza todos los acontecimientos produciendo, así, un sentido universal, al cual se subordina toda existencia terrestre. La fe cristiana descansa, así, sobre una idea de simultaneidad entre todo lo sucesivo tal y como lo escenifica también el discurso narrativo del propio *Guzmán*: Ninguna desgracia se presenta de forma aislada, sino siempre enmarcada en un conjunto de circunstancias. La falsa identificación de

Guzmán junto con la reacción de los clérigos se vincula, aquí, incluso con el concepto de Fortuna en las culturas precristianas, frente a las cuales, el cristianismo habría introducido el «conocimiento de un solo Dios verdadero» (I, VII, 185). A primera vista, el narrador parece ver al cristianismo como religión 'ilustrada' frente al paganismo e ilustrar esta idea en la forma, mediante la cual entrelaza los acontecimientos de su propia vida sugiriendo el carácter progresivo de la religión cristiana frente a los cultos paganos. Benito Brancaforte (1979: 185, n. 8) parece defender este punto de vista al denominar la síntesis de Guzmán «bien vengas, mal, si solo vienes» como ironía que «borra en efecto la supuesta distinción entre paganos y cristianos con respecto a la creencia en la fortuna». La denominación de la creencia pagana como 'error' parece confirmar esta lectura, según la cual Guzmán tomaría partido por la providencia divina frente a la idea de vanidad y transformación fluida inherente al concepto de Fortuna. No obstante, la continuación del capítulo relativiza esta hipótesis y la síntesis «bien vengas, mal, si solo vienes» se presenta no tanto como ironización del paganismo, sino, al contrario como abjuración del concepto cristiano de providencia.

Guzmán, analizando la actitud vital de sus contemporáneos llega a la conclusión de que el dios Júpiter ha intercambiado el dios Contento por el dios Descontento sin que los mortales se dieran cuenta. En lugar de mostrarse agradecidos con Júpiter por las comodidades existenciales que éste les proporciona, los mortales se conforman con el contento. El contento es una especie de conformismo, contrapuesto al espíritu crítico, que el narrador identifica con el dios Descontento. El consejo de dioses mitológicos se reúne para decretar una sanción, para los mortales por su falta de reconocimiento: «'Ya no es justo dejar sin castigo tan grave delito: que la ofensa es infinita, hecha contra dioses infinitos, y así debe ser infinita la pena'» (I, VII, 187). Francisco Rico llama la atención sobre «cómo los dioses paganos, en este pasaje, utilizan un argumento típico de la teología católica» e igualmente emparentados con el decálogo católico parecen la Fortuna y el Descontento, ambos conceptos que apuntan a un desasosiego existencial, contrapuesto al sosiego que cada fiel ha de encontrar en el seno del dios único. La presencia de una cierta apología de lo católico en este capítulo sobre la falsa identificación y acusación del protagonista, no impide, sin embargo, que el relato se organice según principios cercanos a la idea de la fugacidad y del desasosiego. El

propio narrador declara lo «fingido y vano» como propósito de la narración sobre el consejo de los dioses mitológicos:

La vida del hombre, milicia es en la tierra: no hay cosa segura ni estado que permanezca, perfecto gusto ni contento verdadero; todo es fingido y vano. ¿Quiéreslo ver? Pues oye. (I, VII, 186).

La historia de la falsa identificación de Guzmán muestra que la 'cosa' y el 'estado' tan distinguidos por su inseguridad y volatilidad respectivamente se refieren a la pertenencia social y religiosa y a la libertad individuales. Guzmán hace estas reflexiones al salir del mesón con su compañero, el arriero, después de que le hubieran robado la capa y, además, engañado en cuanto a la calidad de la comida que en el susodicho mesón se servía. El narrador sitúa el origen del mundo tal y como en la esfera mitológica y precristiana: Los dioses han acordado infundirles a los hombres la adoración por un nuevo dios, que difiere del que ya conocen en todo excepto en la vestimenta. Engañados, los hombres adoran al dios *Discontento*, que lleva los mismos hábitos que el Contento. Esta falta de seguridad existencial se relaciona, a nuestro entender, directamente con la idea precristiana de la Fortuna. La falsa identificación de Guzmán ilustra la exposición del hombre contemporáneo a una identidad fluctuante, que tampoco es contrapesada por la iglesia católica. Los sacerdotes, al ver que Guzmán es confundido con un ladrón, no avalan su identidad verdadera. A pesar de la presencia física y psicológica tanto de la iglesia como del discurso mitológico, Guzmán y el arriero se encuentran solos en su circunstancia. Los sacerdotes no disponen de ninguna fórmula para su liberación de la galera, sino, al contrario, interrogan a los afectados acerca de sus métodos para alcanzar la libertad, una vez que la confusión se hizo patente y ambos encarcelados consiguieron liberarse. El hombre guzmaniano está desprovisto de todo amparo metafísico y es, al contrario, él mismo proveedor de sentido para las instituciones espirituales en lo que se refiere a la libertad humana. Identidad y libertad individual no provienen ya de ninguna instancia metafísica sino únicamente de ciertas 'señas' corporales y de su lectura atenta:

Si a otra parte acaso nos llevaran, siendo estraña lo tuviera en poco, supuesto que iba salvo y la verdad había de parecer y no ser yo el que buscaban. Estábamos atraillados como galgos, afligidos de la manera que puedes considerar si tal te aconteciera.

No sé cómo uno de aquellos benditos me miró, que dijo al otro: '¡Hola, hao! ¿Qué te digo? Creo que nos habemos engañado con la priesa.' El otro respondió: '¿Cómo así?' Volvióle a decir: '¿No sabes que el que buscamos tiene menos el dedo pulgar de la mano izquierda, y éste está sano?'

Leyeron la requisitoria, refirieron las señas y vieron que casi se engañaron en todas (I, VII, 194-195).

Tras la liberación y el reencuentro de Guzmán y su acompañante con el clero, el más joven de los sacerdotes narra la historia de Ozmín y Daraja. Frente al silencio clerical ante el falso encarcelamiento, esta historia ambientada en tiempos de la Reconquista reacciona ahora a la cuestión que más les había interesado a los clérigos: «la causa de nuestra libertad».

Mientras Guzmán no ahorra, tras lo sucedido, en digresiones moralizantes alrededor de la condición humana, los clérigos no se pronuncian sobre lo acontecido y narran la historia con miras al futuro –al entretenimiento durante el camino aún por andar. El discurso eclesiástico se presenta, así, como ligado a la realidad empírica sólo en lo que concierne la modelación de la actitud humana ante todo aquello que todavía no ha acontecido.

2.1.2. La conversión y su precio

Un elemento común entre la conversión de Guzmán, el relato de la falsa identificación y la historia de Ozmín y Daraja es la captividad. Michel Cavillac (1979: 144) señala, de hecho, que «Ozmín y Daraja est un 'petit roman' d'amour et de captivité». En el caso de esta historia de enamorados, la prisionera es Daraja, una joven musulmana capturada por las tropas cristianas en el cerco de Baza y prometida del aristócrata granadino, Ozmín. La 'historia' contada por el sacerdote es, en efecto, la historia del acercamiento entre los dos amantes, de su conversión y matrimonio bajo el apadrinamiento de los Reyes Católicos y a la vez la crónica de la caída de Granada, desde la rendición de Baza en 1489 hasta la toma de la ciudad en 1492.

El cuento empieza evocando un ambiente de bipartición y distancia entre elementos complementarios: Moros y cristianos se enfrentan en Baza, la reina Isabel está en Jaén, mientras Fernando se ocupa del ejército, éste a su vez bipartido en una artillería encomendada a los marqueses de Cádiz y Aguilar y a los comendadores de Alcántara y Calatrava. De la ciudad se destaca la distancia entre sus extremos: «Y si por ella pudieran atravesar, había como distancia de media legua del un real al otro; mas por serle impedido el paso, rodeaban otra media por la sierra y así distaban una legua» (I, VIII, 197). El inicio de la novela intercalada está, pues, marcado por una

semántica de la distancia y de la bipartición, en la cual Daraja funciona como objeto de cambio e intercambio entre las partes enfrentadas y, con su cautiverio, unificadas ahora alrededor de su obtención como «único» objeto de deseo.

Con el cautiverio de Daraja, «doncella mora, única hija del alcaide de aquella fortaleza» (I, VIII, 198) entra en juego la idea de 'unidad' que, dentro del universo bipartido, en el que se halla, es codiciada por todos los constituyentes: Los cristianos cautivan a Daraja esperando con ello obtener la rendición de su padre; éste a su vez «mucho sintió su ausencia» (I, VIII, 199). Por su hermosura e inteligencia, el rey Fernando «la estimó en mucho, pareciéndole de gran precio [...] la envió a la reina su mujer, que no la tuvo en menos» (I, VIII, 198). La reina, quien, inicialmente acoge a Daraja esperando vencer pronto sobre el cerco de Baza, la mantiene aun después de haber conseguido la victoria: «Y aunque los reyes vinieron después a juntarse en Baza, rendida la ciudad con ciertas condiciones, nunca la reina quiso deshacerse de Daraja, por la gran afición que le tenía, prometiendo al alcaide su padre hacella por ella particulares mercedes». Daraja no sólo pone unidad entre los reyes separados y los territorios enfrentados, sino que incorpora ella misma una instancia de lo «único» dotada de un determinado valor mercantil hasta ser físicamente 'apropiada' por la reina Isabel y alejada de su padre. Refiriendo esta historia, Guzmán dota a Daraja con una idea de lo monetario, del cual se obtienen incluso «honra y bienes», beneficios en definitiva. La reacción del alcaide carece de toda emocionalidad o sentimiento de protección filial. Más bien, el padre parece sentir la ausencia de Daraja en los efectos sobre él mismo – la falta de beneficios: «Mucho sintió su ausencia; mas diole alivio entender el amor que los reyes la tenían, de donde les había de resultar honra y bienes, y así no replicó palabra en ello». Guzmán ilustra los hechos desde el punto de vista de quienes poseen o son desposeídos de un 'objeto', estimado en un valor vinculante para ambas partes implicadas en la lucha por Baza. Mientras el alcaide es desprovisto de su hija en contra de su voluntad, la 'circulación' de Daraja en el mundo regio se rige por la voluntad de los reyes católicos. El rey estima y fija su 'precio' antes de «enviársela» a la reina mientras ésta «no quiso deshacerse de Daraja». Valor y pertenencia de Daraja dependen, pues, únicamente de los reyes católicos, quienes, además, han decidido no desposeerse de ella.

La apropiación 'física' de Daraja por la reina, será la primera de varias etapas, en las cuales la doncella transformará su identidad hasta finalmente convertirse al

cristianismo junto a su esposo, Ozmín, y adoptar entonces el nombre de la reina Isabel. En una primera etapa, Daraja deberá de cambiar sus «vestidos» por aquellos que recibirá de la «persona» de la reina Isabel. Se trata, desde el punto de vista de ésta última de un «pago» por su fidelidad y a la vez un llamamiento al servicio regio:

Siempre la reina la tuvo consigo y llevó a la ciudad de Sevilla, donde con el deseo que fuese cristiana, para disponella poco a poco sin violencia, con apacibles medios, le dijo un día: 'Ya entenderás, Daraja, lo que deseo tus cosas y gusto. En parte de pago dello te quiero pedir una cosa en mi servicio: que trueques esos vestidos a los que te daré de mi persona, para gozar de lo que en el hábito nuestro se aventaja tu hermosura.

El verbo 'trocar', que emplea Guzmán en este pasaje, apunta al hecho de que la temática de esta escena trasciende el mero intercambio de vestiduras entre ambas mujeres. Pues 'trocar' significa tanto 'alterar' como 'falsificar' como 'cambiar'. La palabra final de la reina, según la cual sus vestidos 'aventajarían' la 'hermosura' de la joven doncella apunta a una problematización de la tensión entre lo 'fingido' – falsificado – y lo 'auténtico' en cuanto a la identidad individual. Es significativo que la reina le ofrezca vestidos no de su mano, sino de su «persona», vocablo cuyo étimo griego significa 'máscara'. En este pasaje parece producirse, pues, una cesión del rol social –de la 'máscara'- de la reina sobre la joven doncella. Daraja se convierte en partícipe de la identidad regia y por ende también del poder político. La conversión última de Daraja, en la cual, adoptará el nombre de la reina Isabel, también su madrina de bautizo, se anuncia aquí como 'investidura' en la dimensión política de lo que será su nueva identidad. Precisamente desde la óptica de la conversión final, en la cual ambas mujeres llevarán el mismo nombre, Daraja parece funcionar como una 'nueva Isabel', cuya emergencia se anuncia aquí con la 'investidura' y cuyos orígenes están, pues, en una identidad musulmana, cautivada, estimada económicamente y sujeta a un proceso de intercambio entre los poderosos hasta haber llegado a su identidad actual. Daraja funcionaría, en este sentido, como fondo de proyección para una transformación identitaria – una conversión – de la propia Isabel.¹³² El aventajar la hermosura, que en la tradición cristiana se considera indicio de autenticidad y perfección moral, ocurre, así, mediante elementos que denotan falsificación, o, si se quiere, de 'ficción'. De hecho, una vez que «Daraja se vistió a la castellana residiendo en palacio por algunos días hasta que de allí partieron a poner

¹³² Recuérdese, además, el vínculo, que, desde la Antigüedad grecolatina y la biblia cristiana se establece entre la vestimenta y el 'nuevo hombre', ya sea para resaltar su carácter auténtico,¹³² o bien poniendo de relieve la instrumentalización del vestido como disfraz. Véanse: Quintiliano *Instituto oratoria*, VIII, Prooemium 20; Odisea, VI, 29s, Erasmo, Adagia III, 1, 60.

cerco sobre la ciudad de Granada» (I, VIII, 199), es cuando el narrador menciona la capacidad de disimulo de la joven, pues «mucho sintió verse lejos de su tierra y otras causas que le daban mayor pena, mas no las descubrió; que con sereno rostro, el semblante alegre, mostró que en ser aquél gusto de su Alteza lo estimaba en merced y recibía por suyo» (I, VIII, 200). Evocando esta capacidad de disimulo, el narrador hace de nuevo hincapié sobre la identidad entre Daraja y la reina en tanto que aquella «recibe por suyo» el gusto de ésta.

Lo que se podría considerar como segunda etapa en el camino narrativo hacia la conversión de Daraja ocurre en el reencuentro con su prometido, Ozmín, un noble granadino, quien, al saber de su cautiverio entra las puertas del palacio disfrazado de jardinero. El reencuentro de los amantes se produce en el susodicho jardín y muestra los elementos clásicos de la experiencia de conversión: autoconocimiento, reconocimiento del Otro, lágrimas y transposición fuera de las labores cotidianas. Justamente para describir esta experiencia de supuesta autenticidad y verdad emocional, el narrador echa mano de recursos retóricos como la hipérbole, la metáfora y el símil, acentuando, así, la retoricidad del lenguaje:

Y con la duda y ansias de saber quién fuese, le dijo: 'Hermano, ¿de dónde sois?'

Ozmín alzó la cabeza, viendo su regalada y dulce prenda y, añudada la lengua en la garganta sin poder formar palabra ni siendo poderoso a repondelle con ella, lo hicieron los ojos, regando la tierra con abundancia de agua que salía dellos, cual si de dos represas alzarán las compuertas; con que los dos queridos amantes quedaron conocidos.

Daraja correspondió por la misma orden, vertiendo hilos de perlas por su rostro. Ya quisieran abrazarse, a lo menos decirse algunas dulces palabras y regalados amores, cuando entró por el jardín don Rodrigo, hijo mayor de don Luis que, enamorado de Daraja, siempre seguía sus pasos, procurando gozar las ocasiones de estarla contemplando. Ellos, por no darte a entender alguna cosa, Ozmín volvió a su labor y Daraja pasó adelante (I, VIII, 206).

Daraja inicia el reencuentro con una pregunta sobre el origen del forastero. La respuesta se realiza sin palabras por parte de los protagonistas, pero con un alto grado de retoricidad por parte del narrador, así con «los ojos regando la tierra» y «vertiendo hilos de perlas por su rostro». La lengua anudada en la garganta de Ozmín remite, en este contexto, a más que a un embarazo emocional ante el primer encuentro con la persona amada después de mucho tiempo. A nuestro entender, la 'lengua' denota aquí efectivamente la lengua árabe, lengua materna de ambos amantes, que designa, por tanto, sus orígenes de forma inmediata. Tanto en el caso de Daraja como en el de Ozmín, el narrador insiste en su buen dominio de la lengua

castellana, «como si en el riñón de Castilla se hubiera criado». Por su lengua, ambos amantes en nada se distinguen de 'cristianos viejos'. La lengua 'anudada' en el jardín del palacio denota, a nuestro entender, una expresividad mutilada de ambos jóvenes, criados, en efecto, entre dos culturas y desprovistos de ambas en un momento de tanta relevancia existencial como lo es la explicación de los propios orígenes. En efecto, no sólo la lengua árabe es el medio de comunicación entre los amantes durante sus encuentros, sino que la comunicación entre ellos suscita los celos de don Rodrigo, que persigue a Daraja, como ya citábamos «para contemplarla»:

Algunas tardes y mañanas pasaban destas los amantes gozando en algunas ocasiones algunas flores y honestos frutos del árbol de Amor, con que daban alivio a sus congojas, entreteniendo los verdaderos gustos, deseando aquel tiempo venturoso que sin sombras ni embarazos pudieran gozarse. No mucho ni con seguridad tuvieron este gusto; porque de la continuación extraordinaria y vellos estar juntos hablándose en algarabía y ella escusarse para ello de la compañía de su amiga doña Elvira, ya daba pesadumbre a todos los de casa y a don Rodrigo rabioso cuidado, que se abrasaba en celos, no de entender que el jardinero tratase cosa ilícita ni amores, mas ver que fuese digno de entretenerse con tanta franqueza en su dulce conversación, lo cual no hacía con otro alguno tan desenvueltamente (I, VIII, 207).

La 'desenvoltura' de la comunicación contrasta, en este pasaje, con la lengua 'anudada', que preside el primer encuentro de los dos amantes y no es en absoluto secreta: «todos los de casa» perciben cómo Daraja va a los encuentros del jardinero y cómo ambos se entretienen hablando en árabe. Núcleo de los celos de don Rodrigo y de la «pesadumbre» de todos los demás parece ser esta 'libertad de expresión', pública por no pasar desapercibida ante el entorno de los amantes y a la vez sujeta al control de éste.

Este episodio anticipa el estado, en el que Guzmán se despertará en las galeras, tras haber pasado una noche de llanto y arrepentimiento. Las palabras del protagonista «Me hallé otro, no yo» serán casi idénticas al «no ser yo el que buscaban» del falso encarcelamiento.

2.2. La novela de Bonifacio y Dorotea

Sobre la mercantilización del pensamiento en el *Guzmán de Alfarache* se ha escrito mucho (Ehrlicher 2010; Cavillac 1979, Whitenack 1990). En la novela parece ilustrarse, de hecho, lo que Jochen Hörisch describió como sustitución de la cultura eucarística por una cultura económica. La economía —el tener o no tener dinero—

decide a partir de la *premodernidad* sobre el grado de integración social allí donde antaño lo había hecho la participación en la Eucaristía. La novela intercalada de Bonifacio y Dorotea parece ilustrar, a primera vista, esta sustitución; no sólo porque, como sugiere Judith Withenack (1990: 59), Dorotea llora más por la pérdida de su hacienda que por la pérdida de su padre y hermanos¹³³, sino porque en ella se tematiza por vías de la terminología económica la exposición del ser humano a la limitación de controlar sus propios actos. Es a nuestro entender significativo que esta *novella* se sitúe al final del segundo libro, clausurando, así, al igual que la novela de Ozmín y Daraja el paso de una unidad estructural de la novela hacia otra.

Efectivamente, en la novela intercalada se habla a menudo de ‘negociar el deseo’, de ‘estimar’ objetos y personas, de ‘solicitar la cobranza’ y de esperar ‘ganancia’. Por emplearse estos giros expresivos en el contexto de una relación presuntamente amorosa entre los protagonistas, Withenack (1990: 59) sugiere la existencia de una competencia entre los sistemas de pensamiento económico-mercantil y la codificación de las emociones, de modo que las palabras de Bonifacio evocan «the shrewd evaluation of a merchant more than the enthusiasm of a lover». Si bien la novela opera con el tópico de la dama ausente remitiendo de este modo a la tradición del *amour courtois*, existe en la novela un espectro de motivos que evocan directamente la temática de la conversión religiosa – el más inmediato el cestillo de flores, con el cual Sabina, esclava morisca, atrae a Dorotea a la casa de Claudio, uno de sus fervientes pretendientes. En éste nos centraremos más adelante.

La historia, resumida de esta manera, parece apuntar en todo a lo que el narrador llama la ‘falsa seguridad’ y que viene a recordar la fugacidad de toda certeza en el mundo terrenal, encajando con el contexto en el cual se narra la historia. Recordemos que se trata de una historia leída por el capitán Favelo mientras regresa con Guzmán a España tras haber vivido una gran tormenta sobre la mar y perdido gran parte de los bienes y de la tripulación naval. Desde este punto de vista, la ‘pérdida’ parece saltar a la vista también en la *novella* desde la caracterización de la propia Dorotea, quien ha perdido a su madre en el momento de su nacimiento y posteriormente a su padre y hermanos junto con su hacienda. La acentuación de las isotopías de la ‘pérdida’ y de la ‘ganancia’ respectivamente han suscitado interpretaciones según las cuales no sólo la novela intercalada sino el *Guzmán de*

¹³³ «Furthermore, to equate a supposedly grieving Dorotea with ‘cualquier hombre de mucha prudencia’ is to emphasize that she is mainly worried about the financial implications of her tragedy».

Alfarache entero ilustraría la competencia entre los códigos amoroso y mercantil en la sociedad contemporánea. Whitenack (1990: 57) habla a este respecto de «mercantile obsessions» de los personajes e identifica el «buen puerto de sus castos deseos», con el cual designa Bonifacio su casamiento con Dorotea, con el “buen puerto”, que en el *Lazarillo de Tormes* significaría «his economic security». No obstante, la idea de la 'pérdida' también se relaciona en la novela con la 'pérdida de la identidad' que será central en el episodio de la conversión de Guzmán (cf. *infra*). En este sentido el concepto de la 'pérdida' no sólo alcanza matices económicos, sino también médicos, introduciéndose en el discurso sobre 'salud' (lat.: *salus*, también: 'salvación') y 'perdición'. Este aspecto sale a relucir en el contexto narrativo que alberga la novela sobre Bonifacio y Dorotea, es decir el relato del viaje que Guzmán emprende desde Génova rumbo a Barcelona. Al igual que en el viaje de Contreras de Italia hacia la Mahometa (cf. *infra*), el viaje de Guzmán de Italia a España se ve afectado por una tormenta, que oscurece la vista sobre las aguas y, por consiguiente, sobre el rumbo a continuar en el viaje. Asimismo, en ambos casos, se realizan "juntas" de expertos para elaborar remedios de salvación ante el peligro inminente. La escena de los «consejeros y pilotos» que hicieron junta sobre la popa para «prevenirse de remedio contra tan espantosas amenazas» y «salvar a las vidas que tan a peligro estaban», se relaciona con un momento de mentira, o-en nuestra opinión de ficción-, en el cual, un médico curando a un hijo moribundo, le augura mejoría a su padre, a pesar de su muerte inminente. El discurso médico sobre la salud y la enfermedad se transpone, además, a las causas de la subsiguiente desgracia que sufrirá el barco donde viaja Guzmán: Habiéndose estropeado las velas, el barco no consigue evitar la «galera mal gobernada», que se viene sobre ellos y con la cual terminarán estrellándose. Guzmán presenta esas velas, que imposibilitaron evitar la desgracia mayor, como 'enfermadas' por el viento, situando la cuestión filosófico-teológica de la 'perdición' y de la 'salvación' en una esfera discursiva entremedia entre la teología y el discurso médico. El viento que al principio del viaje cumple su función 'alentadora' para el camino presentándose «apacible», desproveen ahora las velas del barco de su 'salud'; los navegantes son arrojados al mar, a modo casi de exclusión paradisiaca. En el mar experimentan el trabajoso quehacer de gobernarse a sí mismos, una escena que va de la mano con el hecho de que los navegantes adoptan el papel de los sacerdotes confesándose mutuamente, tal y como se observa también en la *Segunda Parte del Lazarillo* (cf.

supra).¹³⁴ La escena del barco presenta ante estas ideas reminiscencias a la expulsión del paraíso, pero también con el momento en el cual Cristo expira¹³⁵ en la cruz pronunciando el Padre, ¿por qué me has abandonado?. En ambos casos, se presenta una idea de 'perdición' relacionada con un ser humano desprovisto de su arraigo en lo divino, que lo conduzca en su 'viaje' hacia sus metas.¹³⁶ El hombre guzmaniano se ve arrojado a la circunstancia de funcionar él mismo como único proveedor de sentido para su existencia y ésto marca la tragicidad de su circunstancia. Quien ha perdido lo divino como único arraigo identitario, experimenta lo trágico de otorgarse a sí mismo una pertenencia nueva:

Allí le preguntábamos algunos a menudo, y muchas más veces de las ue él quisiera, si corríamos mucho riesgo. Ved nuestra ceguera, que lo creyéramos más de su boca que de la vista de ojos, donde ya se nos representaba la muerte. Mas parecíanos de consuelo su mentira, como la del médico suele ser para el del afligido y enfermo padre, que pregunta por la salud y vida del hijo si por ventura ya es difunto, y responde que tiene mejoría. Desta manera, por animarnos decía que todo era nada, y dijo verdad, para lo que después a cabo de poco sobrevivio. Porque no dejándonos el viento pedazo de la vela sano, y tanto, que fue necesario subir el treco, que es otra vela redonda con que se corren las tormentas, quiso nuestra desgracia que viniese sobre nosotros una galera mal gobernada y, embistiéndonos por la popa, nos echó gran parte a la mar, y diolo a tiempo que juntamente saltó el timón en que sólo teníamos esperanza, viéndonos faltos della y dél, ya rendidos a el mar y sin remedio. Mas para no dejar de usar de todos los que pudieran en alguna manera dárnoslo, hicieron pasar los dos remos de las espaldas a las escalas, de donde nos íbamos gobernando con grandísimo trabajo (II. IX, p. 273).

El barco, con todas sus implicaciones poetológicas, se presenta de esta manera como cronotopo de un momento trágico, en el cual se establece el contacto con lo divino –con lo moralmente 'más alto' en el momento de la mayor 'perdición', ésta identificada con una pérdida de la orientación acerca de la propia pertenencia. Nótese a este respecto que en medio de la tormenta los navegantes explicitan su vínculo con lo divino, poniendo literalmente el grito en el cielo y, además, sustituyendo la desprovisión del «favorable viento» con el que habían emprendido su

¹³⁴ ¿Qué pudiera yo decir aquí de lo que vi en este tiempo? ¿Qué oyeron mis oídos, que no sé si se podría decir con la lengua o ser creído de los estraños? ¡Cuántos votos hacían! ¡A qué varias advocaciones llamaban! Cada uno a la mayor devoción de su tierra. [...] ¡Qué de abusos y disparates cometieron, confesándose los unos con los otros, como si fueran sus curas o tuvieran autoridad con que absolverlos!

¹³⁵ La idea de 'expirar' bien se puede ver manifestada en la falta de viento, que le impide al barco seguir adelante y, por ende, evitar el choque catastrófico con la galera.

¹³⁶ Nótese, a este respecto, que la reflexión de Guzmán de que «la fortuna, que ni es fuerte ni una, sino flaca y varia» (p. 271) parece problematizar el concepto monoteísta, según el cual sería un sólo dios el que guiara la fortuna del ser humano. Más bien, la escena, en la cual «los consejeros y pilotos» se reúnen para trazar la salvación de los navegantes, así como la acentuación de lo 'vario' en el concepto de 'fortuna' parece abogar por una idea politeísta, en todo caso, plural de la transcendencia.

viaja por la «fuerza del aliento», a la que, cual a hálito divino, le atribuyen capacidades resurrectoras, es decir «decían a voces a Dios en lo que le habían ofendido y, pareciéndoles que sería sordo, levantaban el grito hasta el cielo, creyendo con la fuerza del aliento levantar hasta allá las almas en aquel instante, pareciéndoles el último de su vida» (II. IX, p. 273-274). El vínculo entre 'perdición' y 'pérdida de identidad' se establece en la figura de Sayavedra.

Así entendida la temática de la 'pérdida', también en su aspecto económico se refiere ante todo a la dicotomía entre 'perdición' y 'salvación' y sitúa el destino de la relación entre Bonifacio y Dorotea –los protagonistas del relato, a primera vista- en el punto de mira de la interpretación. Si bien es cierto que la semántica de lo monetario se manifiesta en el *Guzmán*, y particularmente en las dos novelas intercaladas, en movimientos de cambio e intercambio, también cabe notar que, bajo este aspecto, es Sabina la que se revela como protagonista y de todos modos como motor de la acción. Ella funciona a nuestro entender como agente de lo que entendemos como conversión en el relato y en ella centraremos, por tanto, nuestra lectura del cuento.

La *novella* narra el amor de Bonifacio, un galán virtuoso, por Dorotea, una curiosa bordadora que se ha criado en un convento, su matrimonio y el engaño de ésta sufrido por Sabina. Esta, esclava de su pretendiente Claudio se introduce en el hogar del matrimonio bajo pretexto de intercambiar un cestillo de flores por unas onzas de oro cuyo valor promete acrecentar. Una vez ganada la confianza de la pareja, Sabina invita a Dorotea a 'holgar' las monjas del convento el día de San Juan. El narrador habla, a este respecto, de una 'peregrinación', en realidad se tratará, sin embargo, de una trampa para atraer a Dorotea a casa de Claudio, donde como creen algunos críticos, será violada por éste. Precisamente en la noche de San Juan la casa prende fuego, parte de sus habitantes son abrasados y Claudio y Dorotea cogidos literalmente al desnudo por el teniente, otro pretendiente de Dorotea. El fuego parece haber transformado la relación entre el violador y la violada, pues el narrador se refiere a ellos ahora como a "los amantes". Bajo la ira del teniente y la mirada pública, ambos son encarcelados. Sabina visita a Dorotea en la cárcel aprisionándose voluntariamente y dejándole su ropa para liberarla de la prisión. Dorotea regresa con Bonifacio, del que nada se supo a lo largo de las aventuras de su mujer y en su hogar queda reestablecida la armonía.

Sabina llega al aposento de Dorotea pretendiendo llevarse sus bordados, es decir, fingiendo querer apropiarse de su 'discurso'. En su lugar, le transmite su "cestillo" a través de Bonifacio como primera toma de contacto, que llevará al primer encuentro entre ambas mujeres, vista la admiración que Dorotea siente hacia el regalo recibido. Para Dorotea, la entrada de Sabina en su aposento supone, pues, el paso de un, llamémoslo 'soliloquio' en la soledad de su actividad bordadora hacia el intercambio con un 'texto' ajeno, que, además, tiene como presunta autora a una figura, cuyo nombre evoca la cercanía hacia la 'sabiduría'. Sabina, pues, fingiendo ser monja y requerir dinero para su convento, le entrega a Bonifacio su cestillo:

El cual a el punto, luego que lo recibió, habiendo despachado la esclava con el oro, lo llevó a su mujer, poniéndoselo en las faldas con grande alegría, que no con menor fue recebido della. Preguntóle de quién lo había comprado y díjole lo que pasaba. Entonces lo estimó en más, porque le vino a la memoria el tiempo de su niñez, cuando con las más doncellas de su edad y monjas del convento se ocupaban en semejantes ejercicios.

Rogó a su marido que, si otra vez volviese, la hiciese subir a su aposento, que holgaría conocerla (II. IX, p. 283).

El *cestillo* despierta en Dorotea, pues, el deseo de conocer a Sabina justo en un momento, en el cual, según especificará el narrador, la bordadora había tenido que abandonar el convento por no disponer de dote suficiente para quedarse. Acto seguido, y antes de su casamiento con Bonifacio, vivirá con otras mujeres religiosas¹³⁷. La voz narradora describe la situación de Dorotea como «desabrigada», lo cual alude a nuestro entender a la situación de la madre de Lázaro, que ya comentábamos en nuestro análisis del *Lazarillo*. Ante lo que podría verse como exilio forzado de Dorotea, su estar 'desabrigada' va de la mano con un desamparo discursivo, un desarraigo cultural; ya que observando el cestillo de Sabina despierta la memoria hacia la patria perdida. Dorotea se encuentra, pues, a caballo entre un discurso perdido y la construcción de un discurso propio con sus bordados, en su aposento – una actividad, que, a pesar de su desarraigo, permite que Dorotea "se alimente" de su trabajo. A nuestro entender esta expresión no sólo se refiere al sueldo que la doncella recibe por sus bordados, sino también a la

¹³⁷ La voz narradora habla, a este respecto, de «otras doncellas religiosas». La idea de varias mujeres, que comparten vivienda fuera de un convento, evoca, a nuestro entender, la cultura de las mulieres religiosas, a saber las beguinas, originada en los Países Bajos en el siglo XV. El vínculo con las beguinas se refuerza al ver la actividad bordadora de Dorotea como actividad escritora; que las beguinas, a parte de su labor caritativa y religiosa, dedicaban gran parte de su tiempo al estudio y, que, además, disponían de considerables bibliotecas, ha sido ya ampliamente investigado. Véanse, a este respecto, los trabajos de Dinzelbacher y Ruh entre otros.

perfección espiritual y moral que de su minuciosamente desempeñada actividad recibe. Compárese, a este respecto, el vínculo entre el 'trabajo' de Dorotea, su 'recogimiento' relacionado con éste y la virtuosidad de su persona:

Era tan diestra en labor, así blanca como bordados, matizaba con tanta perfección y curiosidad, que por toda la ciudad corría su nombre. Con esto, las virtudes de su alma y hermosura de su rostro eran tan por exceso, que a porfía parece haberse fabricado por diestros diversos artífices en competencia. Y todo junto, en comparación de su recogimiento, mortificación, ayunos y penitencia, no llegaban. Viéndose, pues, desabrigada, con temor de la murmuración y de ocasión que le pudiera dañar, celosa de su honor, buscó un aposento en compañía de otras doncellas religiosas, donde sin tener otra sombra sino la de su trabajo, con él se alimentaba tasadísimanmente y con grande límite, dando ejemplo de su virtud a todas las más doncellas de su tiempo (II. IX, p. 277).

Con el primer intercambio de bienes –el del cestillo por el oro, que conllevará al encuentro entre Sabina y Dorotea- la novela toca la 'pérdida' como otro de los elementos centrales de la narración. A partir de los elementos recurrentes de 'pérdida' y 'ganancia' tanto Whitenack (1990) como Cavillac (1979) leen la también recurrente concurrencia de lo emocional con lo mercantil en plan de competencia entre estos dos códigos. A nuestro entender, la simultaneidad de las dimensiones emotiva y económica en la novela funciona más bien como sustitución del código de lo sentimental y transcendente por el económico de intercambio, pérdida y ganancia, a la manera que Hörisch (2007) lo describiera para la cultura premoderna. Los términos de pérdida y ganancia metaforizan ahora dilemas existenciales. El padre de Dorotea, un mercader que según Brancaforte (1979) es converso,¹³⁸ lo cual habría condicionado la trayectoria vital de su hijo, fallece pocos días después de enterarse de la muerte de sus hijos – de esta "gran pérdida": «Cuando a los oídos del padre llegó tan afligida nueva de pérdida tan grande, se melancolizó de manera, que dentro de breves días también falleció» (II. IX, p. 276). La dimensión existencial de lo que se denomina como 'pérdida' queda patente al examinar las circunstancias en las cuales fallecen los dos hijos del mercader. El narrador señala que «los bienes de fortuna son mudables» y refiere, acto seguido, cómo los dos hijos, regresando de las Indias sucumben a un temporal:

Como los bienes de fortuna son mudables y más en los mercaderes, que traen sus haciendas en bolsas ajenas y a la disposición de los tiempos, no medio pie de la buena suerte a la mala sucedió que, como sus hijos viniesen de las Indias con suma de oro y plata, cuando ya llegaban a vista de la barra de San Lúcar y, como dicen,

¹³⁸ «Adviértase que al padre se le describe, en la misma oración como 'limpio de linaje', e inmediatamente después con su nombre, Micer Jacobo, y una profesión, la de mercader, que claramente aluden a su condición de converso» (Brancaforte 1979: 275, n. 20).

dentro de las puertas de su casa, revolió un temporal, que con viento deshecho, trayéndolos de una en otra parte, dio con el navío encima de una peñas y, abierto por medio, se fue luego a pique sin algún reparo, ni lo pudo tener mercadería ni persona de todo él (II. IX, p. 276).

Las circunstancias de las 'pérdidas' que aquí se narran coinciden a grandes rasgos, con el temporal que vive Guzmán sobre su barco, regresando a España y, como los hijos del mercader, prácticamente 'en las puertas de su casa', llegando a Barcelona. Guzmán, habiendo pasado una gran tormenta sobre el barco, declara que «la noche siguiente nos acostamos temprano , a cobrar la deuda vieja del sueño perdido» (II. IX, p. 275). De manera análoga al barco de los mercaderes que se estrella contra una peña, "quiso nuestra desgracia que viniese sobre nosotros una galera mal gobernada y, embisitiéndonos por la popa, nos echó gran parte a la mar» (II. IX, p. 273). La volatilidad de la fortuna, vinculada con la mención de la galera mal gobernada apunta al hecho de que la idea de la 'pérdida' se relaciona con una pérdida del control humano sobre su situación, a saber del gobierno de un barco sobre la mar. Como consecuencia del caos generado, los navegantes se arrojan a la mar "sin remedio" y, acto seguido, toman el gobierno de sí mismos, «hicieron pasar los dos remos de las espaldas a las escalas, de donde nos íbamos gobernando con grandísimo trabajo» (II. IX, p. 273). El autogobierno resulta, pues, mucho más trabajoso que la embarcación sobre una galera entregada al control ajeno. Guzmán señala, de hecho, la poca fiabilidad de los diagnósticos ajenos allí donde la experiencia sensorial indica lo contrario: «Allí le preguntábamos a menudo, y muchas más veces de las que él quisiera, si corríamos mucho riesgo. Ved nuestra ceguera, que lo creyéramos más de su boca que de la vista de ojos, donde ya se nos representaba la muerte» (II. IX, p. 273). De igual modo, se dice que el navío de los mercaderes «se fue a pique sin reparo alguno», señalando, así, a nuestro entender, asimismo el malogro no sólo de la empresa mercantil sino también del proyecto familiar iniciado por el padre. No resulta del todo convincente atribuir el 'reparo' aquí mencionado al sujeto de la frase, el 'navío', sobre todo considerando que éste designa el barco propiamente dicho, tal y como queda despedazado tras estrellarse contra la peña. La mención del 'sin reparo' evoca aquí, a nuestro entender, el desenfreno y la falta de escrúpulos como desvirtudes humanas, que, al igual que el 'mal gobierno' de la galera en el caso de Guzmán producen el desastre y la falta de remedio. La 'pérdida' parece simbolizar en este contexto no tanto la 'ausencia' de algo, sino más bien una limitación necesaria para proseguir la vida

dentro de unos cauces moralmente aceptables en sociedad. Así, ni el naufragio de Guzmán ni el de los mercaderes están libres de connotaciones moralizantes hacia la constitución de un ‘nuevo hombre’ y por ende hacia la temática de la conversión. El naufragio que ocurre ‘en las puertas de la propia casa’ indica la malogración del regreso hacia sí mismo. El verbo *malograrse* funciona, de hecho, como sinónimo de *irse a pique* y contiene una significación también psicológica: «Dicho de una persona o de una cosa: No llegar a su natural desarrollo o perfeccionamiento» (DRAE, s.v. *malograrse*). Los mercaderes fracasan en su identidad en tanto que traen los bienes ajenos (oro y plata), pero no logran introducirlos en su lugar de origen y por ende se van a pique en su evolución como personas. El naufragio de Guzmán y el de los mercaderes sona pues alegorías de sendas conversiones fracasadas, entendiendo por ‘conversión’ el proceso de cambio e intercambio con lo ajeno para constituir algo percibido como ‘nuevo’. El fracaso parece deberse a una actitud humana guiada por el desenfreno y la pérdida de control sobre su situación, que va de la mano con la pérdida de la ‘patria’ y la necesidad de construir –como Dorotea con sus bordados y Guzmán con su autobiografía- un discurso que permita la construcción de una identidad propia.

Que esta construcción identitaria a partir del desamparo discursivo –a saber, cultural- es uno de los puntos cruciales de la novela, se observa en el primer encuentro entre Sabina y Dorotea:

Ella, cuando entró en la pieza y vio a Dorotea, desalada y los pechos por tierra, se le lanzó a los pies, haciéndole mil zalemas, admirada de su grande hermosura. Que, aunque había oídola loar, era mucho más la obra que las palabras (II. IX, p. 284).

Brancaforte (1979: 284, n. 42) ve en esta escena una reminiscencia al encuentro entre Areúsa y Celestina en el auto VII de *La Celestina*. No obstante, la escena evoca la desnudez de Dorotea como reminiscencia, a nuestro entender, precisamente a la desprovisión cultural de la doncella, tal y como la constatábamos también en el *Lazarillo* (cf. *supra*). Es, además, significativo, en este contexto, que aquella desprovista de un arraigo discursivo y cultural lleve el nombre *Dorotea*, que en cierre la dicotomía entre lo divino y lo económico refiriéndose a ‘lo que dios a dado’. Sabina, la que evoca la sabiduría, se postra, pues, ante aquella que personifica las gracias divinas, pero que se encuentra desarraigada de cualquier sistema de pensamiento. A partir de este primer encuentro, el papel de Sabina consistirá en lo que podría verse como ‘educación’ de Dorotea, pues «de allí en

adelante, de dos a tres días continuaba la visita, ya por oro, ya diciendo hacérsele camino por allí [...]» (II. IX, p. 284).

En su función liberadora, Sabina desempeña un papel similar al de Casilda, quien, siendo musulmana, ‘alimenta’ los prisioneros cristianos y termina convirtiéndose al cristianismo. También Sabina ‘alimenta’ a Dorotea con los bienes que le aporta, sentando, así, las bases para su liberación de la soledad de su aposento. La similitud, a nuestro entender, más llamativa entre ambos personajes es el cestillo de flores. Tirso de Molina menciona cómo los alimentos, que Casilda les llevaba a los prisioneros, se convierten en flores y en las pinturas de Zurbarán las flores no se representan sueltas en las faldas de Casilda, sino que parecen reposar sobre una superficie, cuya forma delantera recuerda un cestillo cubierto por las faldas de la doncella (cf. *supra*).

La novela de Bonifacio y Dorotea, más que versar sobre el tema de la ‘salvación’ le otorga a la esclava, Sabina, un papel crucial en el desarrollo de la acción. Sabina funciona como instancia liberadora, que penetra inesperadamente y de modo disfrazado en el hogar de Dorotea para desencadenar su salida de su aposento cerrado hacia otros espacios, en los cuales se efectuará un intercambio con otras instancias. Sabina, ya por su nombre, sugiere una cercanía con la sabiduría y en este sentido se puede interpretar como imagen para lo que en la literatura mística se presenta como verdad divina, que sobrecoge al individuo para transponerlo temporalmente a esferas ajenas a su conocimiento antes de permitirle el regreso hacia sí mismo. La novela intercalada funciona, así, como una alegoría para la pérdida de control, para la entrega del individuo a la libertad, una vez conocida la sabiduría. El concepto de libertad es ambiguo, pues allí donde la sabiduría viene no en cuerpo de Cristo resucitado, sino en cuerpo de una esclava morisca, que finge ser monja, el ser humano queda remitido a sí mismo y a su propio esfuerzo para superar su circunstancia. El concepto de ‘conversión’ que de esta novela se deriva no es, pues, el de una transformación hacia el bien ni tampoco el de un yo que ‘progresa’ hacia un determinado ideal.

Desde la primera escena del cuento, se ilustran, pues, movimientos de ‘intercambio’ como procesos de desdiferenciación, en los cuales se diluyen los límites entre diferentes niveles de pertenencia social, individual y religiosa. La escena, en la cual Sabina llega al hogar de Bonifacio y Dorotea para ofrecerle un «cestillo de flores» a

cambio de unas onzas de oro, que promete reconvertir a mayor valor, será la primera en una cadena de visitas, que Sabina seguirá realizando a casa del matrimonio hasta penetrar hacia los aposentos de la bordadora Dorotea para invitarla a asistir a la ‘peregrinación’, que se revelará como engaño para atraerla hacia la casa de su pretendiente, Claudio, donde serán descubiertos juntos. Desde un principio y a través del motivo del cestillo, la novela intercalada señala la presencia de la conversión en un nivel metatextual, retomando, a nuestro entender, los discursos pictóricos y religiosos contemporáneos. En él se realiza una poética del entrelazamiento, resaltando, así, la posición de la novela propiamente dicha como intercalada –entrelazada- en el curso de la narración. El intercambio del *cestillo* por el oro funciona como prelude para un intercambio mayor, en el cual Dorotea abandonará su aposento de bordadora para adentrarse en la casa de Claudio y posteriormente en la prisión antes de regresar a su hogar inicial. En todos estos lugares ocurren procesos afines a la idea del ‘intercambio’, así la relación erótica con Claudio en la casa de éste y el intercambio de vestidos en la prisión con el fin de liberarse de ella. Las implicaciones poetológicas del concepto del *cestillo* junto a los dos personajes femeninos antagónicos – Dorotea y Sabina - se remontan al mito de Aracné y Atenea en las *Metamorfosis* de Ovidio. El *cestillo*, en cuanto, resultado del entrelazar y entrenzar remite, ante este trasfondo, a una situación de competitividad entre dos sistemas hermenéuticos, alegorizados por ambas mujeres. El mito de Aracné fue llevado al lienzo por Velázquez en *Las Hilanderas* (1644-48). Recordemos el papel central que desempeña el grupo de mujeres creado en el lienzo. A diferencia de la narración mitológica, Velázquez hace de la actividad competitiva –¿tejerá el tejido más hermoso la diosa o la mortal? – un escenario dialógico, bipartido en un plano principal y en un segundo plano, ambos marcados por el intercambio comunicativo entre los personajes femeninos representados. La rueca ubicada en el primer plano del escenario pictórico no solo remite hacia el fondo del cuadro, en el cual se sitúa la reminiscencia al destino de Aracné. Ante este trasfondo, el motivo de la rueda no se agota en su función como símbolo para la rueda de Fortuna tal y como se menciona también en el *Lazarillo* (cf. supra). La función de la rueda alegoriza más bien el acontecer dentro del cuadro propiamente dicho: un flujo de intercambios entre los personajes femeninos y asimismo entre el plano principal del lienzo y su fondo pictórico. La mitológica idea de la competitividad, en la cual, termina imponiéndose uno de los dos tejidos realizados,

se sustituye, así, por una idea de entrelazamiento de diferentes hilos comunicativos y pictóricos en el propio cuadro, que se revela como ilustración de la idea de *renacimiento* tal y como se manifiesta desde la publicación de las biografías de artistas por Giorgio Vasari.¹³⁹ El lienzo escenifica no tanto una ruptura drástica entre diferentes niveles, sino más bien una desdiferenciación entre ellos. En el sentido de Kilcher/Schwartz (2010) habríamos de hablar de un principio de conversión en la presencia de lo mitológico en lo realista y éste, a su vez, de la autoafirmación del artista en su obra:



VELÁZQUEZ, Diego (1644-48): *Las Hilanderas*.

Ante este trasfondo, el *cestillo* en la novela de Bonifacio y Dorotea alegoriza asimismo el entrelazamiento de los diferentes niveles de la acción, que pondrán a Dorotea sobre el camino de la peregrinación fingida hacia la casa de Claudio, la prisión y finalmente hasta su lugar de partida; todo ello iniciado por la portadora del cestillo, Sabina. La poética del *Guzmán de Alfarache* sigue, así, un principio análogo al lienzo de Velázquez, en el cual no se contraponen tanto personajes antagónicos, a saber Sabina y Dorotea, sino que se alegorizan los límites fluidos entre la una y la otra. Gracias al cestillo, Dorotea se libera de su actividad, a la que parece estar ligada de por vida, para regresar transformada a su hogar. Mateo Alemán parece operar, en este sentido, al igual que Velázquez, con la idea de una desdiferenciación, según la cual la pertenencia social, individual y religiosa se

¹³⁹ Cf. Vasari, Giorgio (1568): *Le Vite*. Vasari cuenta como el primero en operar con el concepto de rinascita, con el cual subrayaría la excelencia de los artistas retratados en su biografía.

constituye en un proceso de cambio e intercambio más que en un acto de ruptura radical con todo lo preexistente. Es pensable que también Guzmán participe de esta idea de desdiferenciación una vez que ha escapado de las galeras; su continuación de la trayectoria de delincuente obedecería al principio de mantener lo antiguo en lo novedoso y, así, a la presentación de una aporía del concepto de la novedad inaudita.

Un segundo aspecto ha de ser, sin embargo, tenido en cuenta, en cuanto a la simbología del cestillo en el *Guzmán* y es su vínculo con la leyenda de Santa Casilda, bien conocida en la España del siglo xvii y elaborada por Tirso de Molina en su drama religioso, *Los lagos de San Vicente*. Casilda, hija del rey moro, visita frecuente y clandestinamente los prisioneros cristianos para aportarles comida y de paso informarse sobre los preceptos de la religión cristiana, a la cual termina convirtiéndose. Una noche es descubierta por su padre mientras lleva los alimentos en sus faldas; éstos se convierten milagrosamente en flores salvando así a Casilda de la ira paterna. La pintura del diecisiete retrata, de hecho, a Casilda con un cestillo de flores en reminiscencia a la leyenda. En este contexto, es significativa la diferencia entre los pintores Zurbarán y José Nogales, quienes retratan las flores respectivamente con alusión a su ‘soltura’ en las faldas de Casilda o bien aludiendo a su inclusión en un cestillo. En la elaboración pictórica de la leyenda parece emplearse, pues, el cestillo como imagen para la unión de las flores transportadas – en Zurbarán-, frente a su soltura implicada en el lienzo de Nogales, que necesita incluso de una nodriza para mantenerlas recogidas en las faldas de Casilda:



NOGALES, José (1892): *El milagro de Santa Casilda*.



Santa Casilda, según Zurbarán (1638-42).

El aspecto de la 'soltura', cuyas implicaciones ya comentábamos en el apartado sobre Ozmín y Daraja, arroja luz sobre el problema de la tensión entre la pertenencia en tanto que concepto unívoco y su definición como elemento, en sí mismo ambiguo. ¿Hasta qué punto los diferentes lazos que contribuyen a una misma pertenencia la constituyen como unívoca o bien en qué medida permanecen sueltos e inconexos, sin conllevar la constitución de una identidad diferenciada de otras circundantes? El hecho que la temática de la conversión se ilustre no solo en una trayectoria individual – la de Guzmán –, sino también, de modo complementario, mediante sendas parejas –hombre y mujer– y que para éstas, particularmente en la novela de Ozmín y Daraja, sea central el tema de los propios orígenes, refuerza, a nuestro entender, el vínculo entre la idea del cambio e intercambio y la constitución de la propia pertenencia. Esta idea se plantea, sin embargo, ya muy temprano en la novela, de un modo que reúne tanto el concepto de unidad como el de una dualidad, que la constituye. Se trata de la descripción del padre de Guzmán, en la cual, se constituye la idea de una pertenencia ambigua, desdiferenciada entre lo uno y lo dual. Como bien a señalado Benito Brancaforte es la de un hombre declaradamente afeminado. Brancaforte vincula en 'afeminamiento' del padre con el afeminamiento del propio Guzmán y con las alusiones a una relación homosexual entre éste y el capitán Favelo. Señala, además, Brancaforte, que la homosexualidad se identificaba

particularmente con los judíos en la España contemporánea y que, por tanto, aludiría a la herencia de una 'mancha' ineludible, porque hereditaria, en la biografía de Guzmán. A nuestro entender, la descripción 'afeminada' del padre y el vínculo de los orígenes con la relación entre hombre y mujer en las novelas intercaladas que aquí nos interesan evocan la aporía de todo debate alrededor del 'único' origen. El padre, hombre, lleva elementos afeminados, más aún, cultiva un aspecto femenino y pone así en evidencia su naturaleza 'femenina'. El afeminamiento del padre es, sin embargo, una de las muchas 'murmuraciones', que Guzmán pretende cuestionar. El 'vulgo' atribuye la belleza de su físico a cuidados especiales, cosa que, para Guzmán, no es necesariamente un indicio para la homosexualidad de su padre.¹⁴⁰

Tras relatar la belleza de su padre y de especular sobre sus orígenes –naturales o artificiales por el uso de maquillajes–, el narrador diserta sobre la fascinación ambigua que ejerce la fealdad sobre las gentes. Para ilustrar esta fascinación, que guarda un evidente parangón con la atención que el vulgo le presta a la extraordinaria belleza del padre, Guzmán relata el nacimiento de «un monstruo muy extraño, que puso grandísima admiración» en la ciudad de Ravenna. Se trata de una criatura medio humana con alas en vez de brazos, dos sexos, una cruz y la Y pitagórica en el estómago y el vientre, con sólo un muslo, un pie y una pierna, así como un ojo en la rodilla. Guzmán en seguida refiere cómo las gentes, echan mano de la superstición para atribuirle un sentido a este fenómeno que traspasa el marco de las experiencias cotidianas. La criatura se interpreta como signo divino acerca del destino de la ciudad y sobre la moralidad de sus gentes. Tanto la criatura como el modelo de interpretación se asemejan a uno de los animales vistos por Daniel en su *Apocalipsis* y el significado que éste adquiere en el orden cósmico. Los dos sexos de la criatura se enmarcan, aquí, en un físico que denota a la vez pecaminosidad y posibilidad de salvación. Guzmán concluye la narración estableciendo de nuevo el vínculo con la historia de su padre:

¹⁴⁰ «Y más que, si es cierta la opinión de algunos médicos, que lo tienen por enfermedad, ¿quién puede juzgar si mi padre no estaba sano? [...] Lo que vi en el tiempo que lo conocí, te puedo decir. Era blanco, rubio, colorado, rizo, y creo de naturaleza tenía los ojos grandes, turquesados. Traía copete y sienes ensortijadas. Si esto era propio, no fuera justo, dándoselo Dios, que se tiznara la cara ni arrojara en la calle semejantes prendas. Pero si es verdad, como dices, que se valía de untos y artificios de sebillos, que los dientes y manos, que tanto le loaban, era a poder de polvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías, confesaréte cuanto dél dijeres y seré su capital enemigo y de todos los que de cosa semejante tratan; pues demás que son actos de afeminados maricas, dan ocasión para que dellos murmuren y se sospeche de toda vileza, viéndolos mbarrados y compuestos con las cosas sólo a mujeres permitidas, que, por no tener bastante hermosura, se ayudan de pinturas y barnices a costa de su salud y dinero» (I, I, p. 118).

Pero la + y la Y eran señales buenas y dichosas, porque la Y en la pecho significaba virtud, y la + sobre el vientre, que si, reprimiendo las torpes carnalidades, abrazasen en su pecho la virtud, les daría Dios paz y ablandaría su ira.

Ves aquí –en caso negado- que cuando todo corra turbio, iba mi padre con el hilo de la gente y no fue solo el que pecó. Harto más digno de culpa serías tú, si pecases, por la mejor escuela que has tenido. Ténganos Dios de su mano para no caer en otras o semejantes miserias, que todos somos hombres (I, I, 120).

La afeminación del padre ejemplifica, relacionada con el nacimiento de este 'monstruo' hermafrodito la incomodidad humana de enfrentarse a la ambigüedad y la necesidad de otorgarle un sentido inequívoco y armonioso a todo fenómeno dentro de un orden si no cósmico, sí social. El cuerpo del monstruo lleva, en comparación con el del padre, la ventaja de signos divinos de salvación sobre su cuerpo. En el caso del padre, son los signos de la narración de Guzmán los que salen en defensa suya y pretenden introducirle, como demuestran las palabras finales del capítulo, al menos en un orden de salvación posible.

3. Conclusiones

Hemos intentado hacer visible los diferentes niveles, retóricos, narrativos y simbólicos, en los que está presente la temática de la conversión en el *Guzmán*. A modo de conclusión, podemos destacar los siguientes aspectos inherentes al relato de conversión en esta obra picaresca:

- Distribución espacial de la conversión

La temática del cambio e intercambio se distribuye entre el relato principal, que contiene la vida del protagonista, Guzmán, y las novelas intercaladas, en las cuales el cambio e intercambio afectan a las dos parejas de protagonistas. Entre ambos espacios textuales y, así, entre la vida individual de Guzmán y el destino de las dos parejas protagonizadas se realiza, así, un continuo, en el cual la constitución identitaria funciona a partir de procesos de intercambio económico y a la vez intercambio religioso, como en el caso de Bonifacio y Dorotea.

- Mise en abyme de la conversión

De lo dicho anteriormente, se deduce que la distribución espacial de la conversión obedece a un principio de *mise en abyme* de la temática, según el cual, el motivo se anuncia en las novelas intercaladas y reaparece al final de la vida de Guzmán como

cumbre de su proceso vital. El relato de Ozmín y Daraja sería entonces, como señala Cavillac una «modulation prospective du thème-clé de l'Atalaya dans laquelle il se trouve en quelque sorte mis 'en abyme'».

El estrecho vínculo entre los procesos de intercambio a nivel de la *histoire* y su conceptualización en diferentes espacios narrativos a nivel del *discours* desemboca, así, en la subdivisión de dos vertientes narrativas que problematizan la idea de un renacimiento entendido como ruptura con lo preexistente y reorientación hacia lo inaudito.

D) Alonso de Contreras: *Discurso de mi vida*: la conversión como desvío

En las obras que hasta ahora vinimos analizando, el concepto de conversión despliega bien el significado de una 'novedad inaudita' o bien de una transformación resultante de un proceso de intercambio. Ninguno de estos aspectos es válido para el *Discurso de mi vida* de Alonso de Contreras. La obra relata la carrera militar de un soldado de orígenes humildes que asciende a capitán de la Orden de Malta. Las ideas de 'novedad' y 'transformación' se presentan más bien como propósito del protagonista interrumpido por el orden de sus circunstancias. En gran parte del relato, estas circunstancias se dotan de un carácter oculto e indomable por las habilidades del protagonista, de modo que el propósito de realizar lo 'nuevo' y de transformarse se ve interferido por el carácter imperceptible de las fuerzas que orientan la vida itinerante del protagonista. La particularidad de esta obra reside, en nuestra opinión, precisamente en este carácter itinerante de la existencia, en el cual se alberga asimismo la transformación hacia lo bueno, la conversión, del protagonista. Pero la transformación hacia lo bueno no reside en la decisión excluyente entre desobedecer a sus superiores o cumplir sus mandatos o bien entre vivir como ermitaño o como soldado. Más bien, la conversión reside en el movimiento propiamente dicho en una topografía cambiante, la cual, en nuestra opinión metaforiza las itinerancias psíquicas del protagonista.

En lo que sigue, nos concentramos en un episodio que más claramente lleva los signos tanto de lo novedoso como de una transformación existencial del protagonista y, así, de los matices que entendemos como constitutivos del concepto de conversión. Se trata del retiro de Contreras a lo alto del Moncayo, con el fin de emprender la vida ermitaña. El propósito firme de abandonar la carrera militar para siempre es a su vez interrumpido por un episodio pasado que hace del ermitaño un hombre buscado por la justicia y conduce a su regreso a la vida de soldado con el fin de reestablecer su honor. La conversión se realiza, así, en un doble movimiento, de retiro, alejándose el protagonista de su vida previa, y a la vez como afirmación de esta vida previa en su regreso y reintegración en ella. Las ideas de 'novedad' y 'transformación', pero también de 'revelación' y 'retiro' se presentan desprovistas de sus matices transcendentales y enmarcados en una semántica de la afirmación identitaria según parámetros militares.

El episodio se subdivide en una fase preparatoria, el asentamiento en la montaña y el regreso a la vida militar. Su estructura es cerrada y, a la vez, se abre hacia el pasado del protagonista posibilitando la continuación de las aventuras relatadas.

En lo que sigue, empezamos delineando el episodio que nos interesa en diferentes fases y aspectos de su estructura interna. Acto seguido, esbozamos algunos aspectos del mismo por separado con más detenimiento.

1. Fases del desvío

1.1. Determinación

El retiro de Contreras se ha visto como evasión temporal de sus obligaciones militares, fruto de un sentimiento de humillación por no haber recibido una sargentía anhelada.¹⁴¹ Levisi (1988: 117) habla de un «esporádico flirteo» y Juárez Almendros (2006: 154) de «un paréntesis, un respiro al torbellino de su vida». Al mismo tiempo, Contreras se muestra resuelto a transcurrir el resto de su vida como ermitaño. La interrupción de su estancia en el Moncayo muestra cómo el relato se construye sobre la idea del *propósito*, dejando los planes del protagonista, una vez más, inalcanzados.

Contreras narra su vuelta a España, donde aspira a la Sargentía Mayor de Cerdeña. Tras atribuirle el cargo, Rodrigo Calderón, ministro de Felipe III, decide dárselo al hermano de un criado suyo y situar a Contreras bajo beneplácito del Gobernador o Capitán General. Contreras se dirige al Escorial para protestar y a la salida, hiere a un escribano pensando que éste le iba a atacar. Como consecuencia de esta agresión, le queda prohibida la entrada al Escorial donde había dejado su mula. Tras recuperarla, Contreras emprende el viaje hacia Madrid y, en el camino, decide retirarse al Moncayo para construir una ermita, en la cual transcurrir el resto de sus días hasta la muerte:

Trájome un labrador mi mula y púseme a caballo camino de Madrid, y en las siete leguas entré en cuenta conmigo y me resolví el irme a servir al desierto a Dios y no más corte ni palacio. Entré en Madrid y fui a mi posada, donde perseveré en mi propósito y traté de mi viaje, que fue el irme a Moncayo y fabricar una ermita en aquella montaña y acabar en ella (*Vida*, p. 161).

¹⁴¹ Sobre la relación de Contreras con sus superiores véase el excelente estudio contrastivo de Henry Ettinghausen (1975) entre la *Vida* y los diferentes memoriales, relaciones y cartas conservadas en el archivo de Simancas (cf. *infra*). También J.M. Pelorson (1970) reproduce la dedicatoria que Lope de Vega a Alonso de Contreras en su comedia *El rey sin reino* contrastando los hechos allí mencionados con su evocación en la *Vida*.

El viaje al Moncayo se puede subdividir en una fase preparatoria, una fase de acogida y puesta a prueba y una última fase de distanciamiento y fin de la vida ermitaña. Estas fases corresponden a varias estaciones y rituales preparatorios, que ponen a prueba la firmeza de su propósito. En ellas indagamos a continuación.

1.2. Equipamiento

Los atuendos con los cuales Contreras se equipa para su retiro recuerdan la representación pictórica de ciertos santos en el siglo XVII. Así, es frecuente ver a San Jerónimo, padre de la Iglesia y autor de la *Vulgata*, escribiendo o leyendo frente a una calavera y también Santa Teresa de Jesús se ha representado en un espacio interior, en combinación con la escritura y la calavera.



Caravaggio (1605-1606):
San Jerónimo escribiendo.



Santa Teresa de Avila.¹⁴²

En cuanto a la posición del individuo entre la inmanencia y la transcendencia, los retratos del traductor y de la mística forman una línea ascendente, en la cual la vida ermitaña de Contreras ocupa un lugar entremedio. Caravaggio representa al traductor, San Jerónimo, a una misma altura con la calavera, su mirada centrada sobre la escritura. El pintor anónimo de Santa Teresa, la retrata, elevada sobre la calavera, en una posición ascendente y orientada hacia la paloma, símbolo del Espíritu Santo. La ascética, cuyo étimo griego significa 'ejercicio' se articula en ambos casos con la escritura. Ocasionalmente, San Jerónimo se representa con una piedra, instrumento para castigar su cuerpo, librándolo de imágenes que pudieran contaminar la actividad traductora. Santa Teresa percibe la pureza de su escritura, sin embargo, del Espíritu Santo propiamente dicho –en el *Libro*, como comentábamos arriba-

¹⁴² Retrato de autor desconocido. Cf. Cervantesvirtual.com

Compré los instrumentos para un ermitaño: cilicio y deciplinas y sayal de que hacen un saco, un reloj de sol, muchos libros de penitencia, simientes y una calavera y un azadoncito. Metí todo esto en una maleta grande y tomé dos mulas y un mozo para mi viaje, sin decir á nadie donde iba. Despedí un criado que tenía, recibí la bendición de mi madre, que pensó iba á servir mi sargentía mayor, y muchos lo pensaron cuando me vieron pasar por San Felipe, camino de Alcalá y Zaragoza.

Contreras renuncia a la evocación de una experiencia sobrenatural que habría originado su reorientación hacia la vida ermitaña. La *interioridad* se alegoriza, a nuestro entender, con la maleta, donde el protagonista guarda sus utensilios para la nueva vida, no solo para poder transportarlos, sino, ante todo, con el propósito de ocultar el destino de su viaje. Así, tanto la madre como «muchos» piensan que Contreras consiguió su meta inicial – la sargentía – y quedan a ciegas sobre el fracaso y también sobre el hecho de que la meta no alcanzada se ha sustituido por otra distinta. Tanto la maleta como el proceso de equipamiento indican, así, el doble fondo del discurso autobiográfico, aplicable a toda la narración: los actos visibles esconden un significado oculto, al que apuntan y a la vez confunden. El episodio de la Mahometa ejemplifica esta estrategia retórica, combinando las isotopías de lo oscuro y lo visible. En una interpretación de esta doble perspectiva, el equipamiento funciona, en este sentido, como instrucción de lectura para el relato propiamente dicho. La maleta funcionaría como alegoría para una interioridad oculta y a la vez *transportable* entre contextos y territorios. Fundamental nos parece que Contreras opere aquí con la idea de la movilidad para constituir su yo literario. Los viajes de Contreras, cuyo encadenamiento constituye la estructura externa de su autobiografía, se leen, ante esta idea, como resultado de una interioridad que también se desplaza, quedando, sin embargo, oculta al ojo de un lector, cuya posición es análoga a la de la madre y los «muchos» engañados sobre el propósito real del protagonista.

1.3. Desvelo y justificación

El ocultamiento del propósito está sujeto a límites geográficos. En llegando al puerto Arcos, entre Calatayud y Medinaceli, Contreras debe abrir su maleta, a pesar de su resistencia. Es entonces cuando Contreras deberá justificar y afirmar su propósito. Es en esta fase cuando el propósito de Contreras se convierte en acción: el protagonista les pide a sus camaradas de Malta cartas de favor para el obispo de Tarazona, a cuya diócesis pertenece el Moncayo; tras obtener las cartas, Contreras

hace un alto en una posada, donde despide a su mozo y, cartas de favor en mano, se dirige, de allí a dos días, al obispo, quien le alberga en su casa durante ocho días convirtiéndole en oyente de sus 'sermoncitos'. El Contreras que en su vida de soldado desempeña las órdenes a modo mecánico, se convierte ahora en *actor*, en quien da forma externa a un propósito previamente interiorizado:

Llegué al puerto de Arcos, donde se registra, y quiriendo que abriese la maleta, como la vieron grande, dije: Suplico á vmds. no la abran, que no hay cosa de registro; ¿qué quieren que tenga un soldado que viene de la Corte? Ellos quisieron abrirla, y comentando, sacaron los instrumentos dichos, que se quedaron espantados, y dijeron: señor, ¿dónde va con ésto? Dije: á servir otro poco á otro Rey, que estoy cansado; y como vían que yo iba bien tratado les movió á lástima, y en particular el mozo de mulas, que lloraba como una criatura; fuimos de allí adelante tratando los dos de mi retirada, hasta que llegamos á Calatayud, que habla unos caballeros de Malta, mis conocidos, á quien pedí algunas cartas de favor en que me acreditasen para el Obispo de Tarazona, que Moncayo está en su diócesis.

Pedricáronme no tomase tan fuerte resolución, porque sabían quien yo era, y no pudiéndome sacar de mi intento me dieron cartas de mucho crédito, y aún suplicaban al Obispo que me lo quitase de la cabeza. Era Obispo un fraile jerónimo que había sido confesor del Rey Felipe segundo.

Llegué a Tarazona, fuime a una posada, despedí mi mozo y mulas, que no se quería ir (tanto amor me había cobrado) y de allí a dos días fui a ver el obispo y di las cartas. Mandó que me quedase a comer con él y, sobremesa, me hizo un sermoncito, poniéndome por delante mil inconvenientes, y la mocedad; yo siempre en mi propósito. Estuve en su casa ocho días regalado y siempre con sermones, hasta que vio no tenía remedio, con lo cual me dio cartas para su vicario, que estaba en Agreda, que está a la halda de Moncayo. Llegué, di mis cartas al vicario, que se espantó de mi resolución y dijo que cuando quisiese podía comenzar (*Vida*, p. 162).

El propósito de Contreras de mantener en secreto la meta de su viaje se ha, pues, defraudado y en el proceso de su afirmación su actitud es rogativa y receptiva: pide la redacción de cartas favorables y escucha los impedimentos por parte del obispo. Con la exposición de su maleta en el puerto de Arcos, Contreras parece haberse desprovisto asimismo de un discurso autoafirmativo, ahora desplazado hacia los terceros quienes han de redactar las cartas favorables para su cumplimiento. La actitud receptiva del protagonista puede verse, en este sentido, como origen de un discurso de autoafirmación a través de su apropiación por vías de terceros.

1.4. Asentamiento y revelación

Una vez llegado al Moncayo, Contreras construye su ermita con la ayuda de otros habitantes, de quienes no se da una ulterior descripción. El espacio montañoso está, habitado por frailes de distintas órdenes religiosas. La construcción de la ermita se lee, ante este contexto, como intento de establecer estos márgenes entre lo público y lo privado que atraviesan, a modo de leitmotivo, la narración de la *Vida*. La

construcción de la ermita va de la mano con la formulación de una confesión general; es decir, aquí Contreras parece haber interiorizado los discursos ajenos sobre sí mismo tras pasar por el puerto de Arcos y acceder ahora a la expresión propia de su interioridad hasta el punto de resistirse a los intentos de conversión por parte de los frailes. Lo que el narrador llama la 'composición' de su ermita se presenta como imagen para la fijación de esa interioridad en el retiro. El motivo de la elevación sobre el Moncayo no solo evoca lo que Levisi (1988: 115) llama «progresiva elevación socio-económica» del protagonista, sino que funciona, entonces, como elevación del protagonista sobre la vida militar propiamente dicha mediante la escritura:

Estaba por Corregidor un grande amigo mío en esta ciudad, de Madrid, que se llama D. Diego Castellanos de Maudes, que como me vió me llevó unos días á su casa, que casi me hubiera quitado el pensamiento; y como supieron en la ciudad mi intento y que el Corregidor me abonaba, que era hombre que había estado en tantas ocasiones, gané las voluntades de todos; con que vista mi perseverancia ayudaron á fabricar mi ermita, que fué poco más de media legua de la ciudad, en la falda de la montaña.

Compúsela [la ermita] de algunas cosillas, con la imagen de Nuestra Señora de la Gracia, de bulto. E hice una confesión general en un convento de San Diego, de frailes franciscos descalzos, que está fuera de la ciudad en el camino de mi ermita, que el día que me vestí de ermitaño descalzo fue el vicario y la bendijo y dijo misa. Y estuvo el Corregidor y muchos caballeros que, acabado, se fueron y me quedé solo, tratando de repartir el tiempo en cosas saludables al alma. Púseme el saco de la color de San Francisco y, descalzo de pie y pierna, venía todos los días a oír misa al convento, donde tenía batería de los frailes fuese uno de ellos. Yo no quería.

Los sábados entraba en la ciudad y pedía limosna; no tomaba dinero, más de aceite, pan y ajos, con que me sustentaba, comiendo tres veces á la semana una mazamorra con ajos y pan y aceite, cocido todo, y los demás días pan y agua y muchas yerbas que hay en aquella montaña.

Confesábame cada domingo y comulgaba. Llamábame fray Alonso de la Madre de Dios, y algunos días me hacían comer los frailes con ellos, con intención que me metiese fraile; y como vieron que no había remedio, me pusieron pleito para que me quitase el hábito ó saco que traía de su Orden. Salieron en ello y hube de mudar traje, que me pesó harto, tomando color de los frailes visorios, que creo si los hubiera allí fuera lo mesmo; ¡tanta gana tenían de meterme en su religión! (*Vida*, p. 163).

Lo que podría verse como conversión en el *Discurso de mi vida*, ocurre como construcción de un espacio propio –una ermita–, que a la vez va de la mano con la formulación de un discurso sobre la propia interioridad, la confesión. El propósito de retirarse en ese espacio propio se presenta de modo paradójico ya en el hecho de que los demás habitantes de la montaña la ayudan a construir la ermita. La confesión, el discurso sobre la interioridad, es, como ha demostrado Michel Foucault, uno de los instrumentos de control institucional más arraigado en la historia de la cultura occidental. El espacio propio se crea, así, desde un principio bajo la égida del control ajeno. El propósito de Contreras de retirarse para servir a un

Dios distinto, «a otro Rey», como él dice, se revela así, ya desde su llegada como aporía.

El Moncayo es un lugar elevado y a la vez fronterizo, , como explica Ettinghausen (1988: 161, n. 13), «el Moncayo es un monte en la frontera entre las provincias Soria y Zaragoza». Contreras se vale de uno de los motivos más arraigados en la historia de la literatura para designar tanto el contacto del ser humano con lo divino, a saber de Moisés con Dios en el monte Sinaí, como también de la transfiguración de Jesús en el monte de Tabor. El evangelista Mateo narra este episodio como un momento de llamamiento divino y a la vez de misterio. La transparentación física, que le ocurre al cuerpo del profeta volviéndose hacia el brillo tanto de la luz solar como hacia la blancura de sus vestiduras, contrasta, en este episodio, con la acentuación del carácter secreto de lo ocurrido:

Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, y los lleva aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de ellos: su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. [...] Y cuando bajaban del monte, Jesús les ordenó: «No contéis a nadie la visión hasta que el Hijo del hombre haya resucitado de entre los muertos (Mt 17, 1-9).

Recuerdo también, que desde el punto de vista geográfico la montaña se presenta como territorio definido por «confines humanos» («human boundaries»), que difieren de las fronteras representables en la cartografía.¹⁴³ Fernand Braudel demuestra cómo en tiempos de Felipe II, la montaña es por un lado, refugio para quienes disienten con la fe católica y por otro lado, un espacio de libertad, residencia habitual de comunidades musulmanas, que se escapa a los intentos misionarios de la fe hegemónica. La densa población, consistente de «emigrantes» de diferentes pueblos circundante y el clima, constituido por sol y lluvia, son indicio para la riqueza de las montañas. La oscilación entre sol y lluvia contribuye en mayor medida a la fertilidad de la región que la constitución del suelo. Así pues, el principal atractivo para la población migrante no serían las cualidades del suelo sino los factores contradictorios y cambiantes de la climatología, como el sol y la lluvia:

Can we define the mountains as the poorest regions of the Mediterranean, its proletarian reserves? [...] Some of the very high valleys in the Catalan Pyrenees are even able to absorb some of 'their own emigrants, from one village to another'. Many mountains are also rich because of their high rainfall: according to Arthur Young, in the Mediterranean climate, soil is unimportant, 'what does all is sun and rain'. The Alps, the Pyrenees, the Rif, the Kabylas, all the mountains exposed to winds from the Atlantic, have green hillsides where grass and trees grow thickly (Braudel 1995: 30).

¹⁴³ «What exactly is a mountain? [...] What could be reckoned are the uncertain human boundaries which cannot easily be shown on a map» (Braudel 1995: 30).

Braudel parece establecer un estrecho vínculo entre climatología y la actitud de la población hacia el propio territorio – la oscilación entre sol y lluvia parece corresponderse, en la lógica del texto, con la oscilación territorial, y podríamos añadir: identitaria, de la población itinerante. Si asumimos un vínculo metafórico entre paisaje y personalidad, el atractivo de una climatología inestable reside en la posibilidad de asimilarse a ella y experimentar una pertenencia sociocultural múltiple, que se escape a categorías de univocidad. El argumento es clásico desde Montesquieu, quien explica la emergencia de regímenes despóticos con la existencia de un clima cálido. En la *Vida de Contreras* el clima funciona como metáfora de estilo: «Ello va seco y sin llover» dirá clausurando el discurso de su vida:

Esto ha sucedido hasta hoy, que son once de octubre de 1630 años, y si hubiera de escribir menudencias sería cansar a quien lo leyere; además que cierto se me olvidan muchas cosas, porque en once días no se puede recuperar la memoria y hechos y sucesos de treinta y tres años. Ello va seco y sin llover, como Dios lo crió y como a mí se me alcanza, sin retóricas ni discreterías, no más que el hecho de la verdad. Alabado sea Cristo.

Margarita Levisi ha leído la definición del estilo como «seco y sin llover» como distanciamiento explícito del retoricismo inherente a las estéticas culteranas y gongorinas. En la *Vida* se manifestaría entonces un «desdén por los complejos esquemas retóricos que prevalecen en la época» (1988: 14). Contreras emplea la expresión «seco y sin llover», sin embargo, también al describir su encarcelamiento en Borgoña y su miedo de ser ahorcado: «volvíame loco viniese a morir tan seco y sin llover». La idea del 'seco y sin llover' es, además de un alegoría metaestilística, designación de un *modus moriendi*, que en la erupción del Vesubio se sintetiza en el oxímoron climatológico de 'llover cenizas'. La unión paradójica de lo seco y lo húmedo, con la cual Contreras caracteriza, a nivel retórico su estilo, se escenifica, pues, como fuerza natural, en forma de una montaña provista de una abertura¹⁴⁴, que exterioriza su interior. Al mismo tiempo, el *modus moriendi* se ilustra en la estética del asesinato, que, como decíamos atraviesa toda la narración, y funciona, en este sentido, asimismo como alegoría estilística, cercana a la técnica cinematográfica (cf. *infra*):

¹⁴⁴ Cf. el DRAE, s.v. *volcán*: «Abertura en la tierra, y más comúnmente en una montaña, por donde salen de tiempo en tiempo humo, llamas y materias encendidas o derretidas».

Y estando allí quieto, una mañana, martes 16 de diciembre, amaneció un gran penacho de humo sobre la montaña de Soma, que otros llaman el Vesubio, y entrando el día comenzó a oscurecerse el sol, y a tronar, y llover ceniza; advierto que Nola está debajo casi del monte, cuatro millas y menos. La gente comenzó a temer, viendo el día noche y llover ceniza, con lo cual comenzaron a huirse de la tierra. Y aquella noche fue tan horrenda que me parece no puede haber otra semejante el Día del Juicio, porque, demás de la ceniza, llovía tierra y piedras de fuego como las escorias que sacan los herreros de las fraguas, y tan grandes como una mano, y mayores y menores;

La erupción del Vesubio se presenta como antítesis al retiro sobre el Moncayo. Aquí la montaña estable, donde el protagonista construye su ermita y da expresión a su interioridad en forma de una confesión general, allí la tierra abierta, que expulsa sus contenidos a modo de lluvia seca y alegorizando, así, la autopercepción estilística de Contreras. La articulación del *yo* se sitúa, así, entre la fuerza natural ilustrada por el Vesubio en erupción y la construcción del espacio propio guiada y acompañada por las autoridades establecidas sobre el territorio montañoso. El discurso de vida se constituye en el movimiento entre ambos territorios y la conversión, el cambio hacia el bien, no reside ni en uno ni en otro sino precisamente en el movimiento entre ambos, en la posibilidad de transformación y transgresión. A nivel de la *histoire* – siguiendo la terminología de Gérard Genette– Contreras alude con frecuencia a las discrepancias con sus superiores. En el plano del *discours*, la recurrencia a las autoridades del momento es más explícita y evidente. El panegírico a los condes de Monterrey constituida por interrogaciones retóricas se presenta como reminiscencia al elogio que Lope de Vega le dedica a Contreras, encabezando su «tragicomedia famosa» *El rey sin reino* (cf. *infra*):

Pues ¿quién ha tenido en aquella ciudad capitanes entretenidos, como los tuvo el Conde, a treinta escudos cada mes a cada uno, y éramos cuatro y yo era el uno, pagándonos de su bolsa con puntualidad? Pues en Nápoles, ¿qué Virrey ha habido que busque los hombres que tienen méritos, los cuales estaban arrinconados en algunos castillos, de desesperados y Su Excelencia los ha sacado y premiado que yo conozco muchos? [...]

El discurso de Contreras se sitúa, así, en una constante ambivalencia entre el recurso a las autoridades discursivas para elaborar su propia escritura del *yo* y por otro lado la evocación de sus propios méritos, que, el protagonista presenta como logros autónomos, en independencia y hasta en una cierta contrariedad con las autoridades impuestas de su entorno.

La narración de su regreso a la vida militar evoca precisamente la idea de las autoridades que interfieren en su vida ermitaña para arrebatársela de ella como

turbación civilizadora de sus poderes naturales y sobrenaturales, que el protagonista entiende como inherentes a su propia individualidad:

Yo pasé cerca de siete meses en esta vida, sin que se me sintiese cosa mala, y estaba más contento que una pascua; y prometo que si no me hubiesen sacado de allí como me sacaron, y hubiera durado hasta hoy, que estuviera harto de hacer milagros.¹⁴⁵

La analepsis sobre lo ocurrido en Hornachos profundiza en la idea de un poder que interfiere en el orden perceptible de los acontecimientos y que se presenta como intriga – como intercesión de un orden oculto que dirige los acontecimientos. El escondite de armas oculto que con posterioridad sale a la luz desencadena la interrupción de la vida ermitaña. La reintegración de Contreras a la vida militar lleva, así, todos los matices de una revelación, es decir de la visibilidad de una realidad previamente oculta.¹⁴⁶ La verdad descubierta no sigue un discurso transcendente ni evoca el conocimiento de una realidad sobrenatural. Asimismo, la verdad sacada a la luz reconduce a Contreras hacia el exterior de la vida ermitaña, emprendida, en un principio con fines devotos. La narración de Contreras invierte, así, la idea de la conversión presentándola, por un lado, como alejamiento de la vida ermitaña y por otro lado como interrupción del propósito individual para la devoción. El episodio del Moncayo se revela, en este punto, como relato de conversión hacia la reintegración del soldado en su vida militar:

Volvamos atrás, cuando pasé por Hornachos, que había pasado tiempo de cinco años, del año 1603 al de 1608, que era cuando estaba en la ermita, ú me fuí á ella. Hubo en España algunas premisas que los moriscos se querían levantar, y habiendo ido el alcalde Madera, que lo era de Casa y Corte, a Hornachos a hacer unas averiguaciones, graves quizá, contra el rebelión que dicen se conjuraban los moriscos, estaba en dicho lugar con su corte, en el cual mandó ahorcar seis moriscos. El porqué no lo sé, más de que habiendo venido del lugar de Guareña a Hornachos unos labradores a vender algo, vieron ahorcados los moriscos, con lo cual dijeron «No sin causa aquellos soldados que pasaron por nuestra tierra los años atrás decían tenían éstos una cueva de armas escondidas». No faltó quien lo oyó y avisó al alcalde, que mandó prenderlos, y tomada su confesión dijeron que una compañía de soldados que había pasado por su tierra los años atrás, en una pendencia que hubo con la gente del lugar decían los soldados: «¡Ah, cuerpo de Dios, si nos hubieran armado de las armas que hallaron escondidas en la cueva de Hornachos!»

¹⁴⁵ Facultades sobrenaturales y una familiaridad con el mundo de la superstición les eran atribuidas a los soldados de la región pirenaica en la España de Felipe II (cf. Braudel 1995).

¹⁴⁶ Los moriscos son tanto objeto como agentes de la intriga que dirige el transcurso de las batallas (cf. más abajo en el capítulo sobre la poética del retiro en la obra).

1.5. Búsqueda y afirmación de la pertenencia

El hecho de que en la *Vida* la conversión, en tanto que revelación de una verdad previamente oculta, tiene la vida militar como punto de escape, se muestra en la relación del protagonista con su nombre. Uno de los primeros episodios en la *Vida* es cómo, por un error burocrático, el protagonista adopta el apellido de su madre sin poder remediarlo. La escritura se dota aquí de un carácter irreversible, que se escapa a toda rebelión identitaria de quien lleva el apellido. A esta irreversibilidad se enfrenta únicamente la afirmación identitaria del propio Contreras, quien suele firmar sus documentos con el «sargente mayor Alonso de Contreras». El remedio contra la identidad impuesta y fijada en la escritura se realiza, a su vez, mediante la escritura de una firma propia conforme a la identidad militar, con la que Contreras se identifica. De índole distinta es el nombre que Contreras adopta una vez arraigado en el Moncayo: «Llamábame Fray Alonso de la Madre de Dios». Se trata, aquí, de un autonombramiento –un bautizo de sí mismo, si se quiere– que, a diferencia de las firmas en el militar y la inscripción en el acta de nacimiento, no conlleva ningún acto de documentación escrita. La identidad de Contreras en el Moncayo se dota, así, desde un principio, de un carácter volátil desde la perspectiva hegemónica sobre la conversión y libre o autónomo desde la óptica de una pertenencia múltiple, por su oralidad contrapuesta a la irreversibilidad de la escritura en los documentos identitarios de su vida civil y militar. La aparente volatilidad se corresponde con la itinerancia de Contreras que se corresponde, con una falta de solidez ética y de perceptibilidad jurídica de la persona. El vínculo entre la identidad inestable y la itinerancia territorial se muestra a la huida de Madrid, en el curso de las indagaciones sobre lo ocurrido en Hornachos:

Tenía dinero y los dos grandes señores que le ayudaban y así no hubo dificultad en soltarle, aunque el alcalde no creía de mí cosa mala, y más que se había hecho secretamente una plena información hasta dentro del cuarto grado, para saber si tenía alguna raza de moro o judío. Y digo esto porque después me dijo el secretario Piña «Si vuesamerced tuviera lo que costó de hacer pesquisa e información de su nacimiento, padres y abuelos paternos y maternos, había para pasar algunos días. Y fue vuesamerced venturoso en que no hallasen cosa de lo dicho, porque es cierto le hubieran ahorcado.

Es al abandonar la vida ermitaña, con la emergencia del episodio de Hornachos, que la identidad de Contreras se reafirma. A pesar de que el episodio ocurrió varios años atrás, los investigadores del caso no tienen dificultad en averiguar la identidad del entonces alférez Contreras que calló la existencia del escondite de armas oculto:

Preguntáronlos quién era el capitán. Dijeron que no lo sabían, con que despachó al lugar a ver si lo podía saber. Y como en todos los lugares, antes de alojar, se echa un bando en nombre del capitán, halláronlo con facilidad. Sabido el nombre del capitán, que a la sazón estaban en Nápoles, hallaron testigos en el lugar cómo decían: «El alférez tuvo la culpa, que, pues las halló sin decir a nadie nada, las había de repartir entre nosotros.» Con lo cual procuró saber quién era el alférez. No lo supieron decir, y así se envió a la corte a saber quién era el alférez del capitán don Pedro Jaraba del Castillo en la leva del año 1603, y con facilidad supieron era yo.

Buscándome, a[ll]canzaron a saber cómo estaba en Moncayo hecho ermitaño y había dejado de ir a servir la plaza de sargento mayor de Cerdeña, porque había escrito de la ermita a mi madre y a unos oficiales de la Secretaría de Estado, mis amigos, que entonces la tenía el señor Andrés de Prada, el Viejo, que me hacía mucha merced. Con lo cual despacharon una cédula real para que me fuesen a prender, pareciéndoles que, pues había topado aquellas armas y de ellas no se había tenido noticia hasta entonces, y que en tiempo los moriscos trataban de levantarse y no quisiese yo haber ido a ejercer a Cerdeña mi oficio, sino retirádome en hábito de ermitaño a Moncayo, que es lo más fuerte de España y se comunica con Aragón y Castilla, siendo la raya de lo uno y lo otro, les dio a imaginar que yo sería el rey de aquellos moriscos, no sabiendo lo que me obligó el retirarme.

La interrupción de la vida ermitaña funciona, en tanto que Contreras finaliza su «retiro» al Moncayo, como autoafirmación de su propia identidad como militar. El salir a la luz del escondite de armas –que Contreras guardó durante años como secreto- coincide con la indagación en su identidad pasada y su reafirmación al reintegrarse en su vida anterior. La interrupción de la vida ermitaña en la *Vida* retoma la oposición entre el 'valor natural' y el 'valor heredado', que Lope de Vega elevará a tema central de su dedicatoria a Contreras en *El Rey sin reino* (cf. infra).

El hecho de que la indagación identitaria se produzca por manos ajenas y no por el protagonista mismo establece una continuidad entre la autoafirmación de Contreras y la indagación identitaria por parte de las autoridades del momento. Con el regreso a la vida militar, Contreras se distancia de su herencia humilde para reafirmarse en sus méritos como soldado. La narración realiza, así, un movimiento de una identidad heredada, irreversible e irremediable por su índole escrita, hacia su contextualización en la identidad adquirida por vías del mérito.

2. Alardes cinematográficos: sobre el carácter episódico de la *Vida*

La autobiografía del soldado Alonso de Contreras se construye alrededor de una tensión entre lo que Henry Ettinghausen llama su redacción «con prisa» y su carácter elaborado. Éste puede documentarse en las diferentes fases, que han constituido la redacción de la obra. El *Discurso de mi vida*¹⁴⁷ de Alonso de Contreras

¹⁴⁷ Como indica Henry Ettinghausen (1988), el manuscrito lleva dos títulos, el primero en una hoja en blanco, «escrito en otra letra, aparentemente del siglo XVIII», que dice de la siguiente forma: «Vida,

se subdivide en dos *libros*, en los cuales se advierten tres fases redaccionales del manuscrito. En una primera fase, Contreras habría redactado la mayor parte de la obra y se habría desenvuelto, según indicaciones del propio autor, del 1 hasta el 11 de octubre de 1630.¹⁴⁸ Una continuación de la obra está fechada del 4 de febrero de 1633. Esta parte termina indicando el fin provisional de la autobiografía: «Con lo cual se fue¹⁴⁹ con Dios y yo me [he] quedado hasta hoy 4 de febrero, que escribo esto, 1633. Si Dios me diere vida y se ofreciere más, lo añadiré aquí. Fin» (*Vida*, p. 251). A esta continuación se suma un breve apartado escrito, según Ettinghausen (1988), en una letra diferente a la de Contreras, que prosigue con la narración y la interrumpe de manera abrupta. La obra presenta, además, una minuciosa estructuración interna en quince capítulos y ulteriores subcapítulos, cuyos epígrafes se habrían añadido, al igual que la subdivisión del manuscrito en dos *libros*, después de la primera redacción¹⁵⁰.

nacimiento, Padres, y / crianza del Capitan Alonso de Contreras natural de Madrid / Cauallero del orden de San Juan / Comendador de vna de sus en/comiendas en Castilla, escrita por el mismo». El segundo título encabeza, a modo de subtítulo, el primero de dos *libros*, en los cuales se subdivide la obra y dice: «capitulo p^o [tachado] ISHMA / libro primero del nacimiento crianca y p^{es} del / de El capitan Alonso de Contreras / caballero del abito de san Ju.ⁿ natural / de / madrid / Discurso de mi vida desde q / Sali a serbir al rrey de edad / de 14 años que fue el año de / 1597 hasta fin del año de / 1630 por primero de otubre que començe esta relacion / que escribe» (Ettinghausen 1988: 55). el título Su primera publicación se realiza en 1900 por Manuel Serrano y Sanz *Vida del Capitán Alonso de Contreras, caballero del hábito de San Juan, natural de Madrid, escrita por él mismo (Años 1582 a 1633)*. La obra se conserva en un solo manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la sigla MS 7460.

De entre las primeras traducciones cabe señalar las siguientes: *Mémoires du capitain Alonso de Contreras, le quel de marmiton se fit commandeur de Malte. Écrits par lui-même et mis en français par Marcel Lami et Léo Rondet* (1911); *The Life of Captain Alonso de Contreras, knight of the military order of St. John, native of Madrid, written by himself (1583 to 1633), translated from the Spanish by Catherine Alison Philips* (1926); *Avventure del capitano Alonso de Contreras : 1582-1633* (1946).

¹⁴⁸ La autobiografía de Alonso de Contreras se publica por primera vez en 1900 por Serrano y Sanz. Existen traducciones al inglés, francés, italiano, portugués y alemán. La obra se conserva en un solo manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la sigla MS 7460.

¹⁴⁹ Se refiere a su hermano.

¹⁵⁰ Ettinghausen (1988: 56) señala que Contreras «añadió los encabezamientos más tarde al margen, lo mismo que aquellos que puso para subdividir cada capítulo»).

De los dos *libros*, en los cuales se subdivide la *Vida* de Contreras, el primero trata de su infancia y de su ingreso en la vida de soldado, que comprende viajes a Malta, la isla de Lampedosa y Levante y se le otorga una temática primordialmente biográfica: «Libro primero. - Del nacimiento, crianza y padres del capitán Alonso de Contreras, caballero del hábito de San Juan, natural de Madrid». En el segundo *libro*, la narración se concentra en la carrera militar del protagonista, marcada por repetidos viajes constituidos alrededor del regreso a España como punto fijo: «Libro segundo.- en que se da cuenta de mi venida a España y peregrinos sucesos que me sucedieron». Entre ambos apartados se establece, pues, una clara subdivisión temática, marcada, no obstante, por una idea de continuidad entre la biografía y la carrera del protagonista, pues la numeración de los capítulos en ambos *libros* es continua, empezando el primer *libro* por el capítulo primero y terminando el segundo *libro* con el capítulo quince.

En la minuciosa subdivisión estructural se articula la tendencia hacia la sistematización de la *Vida* en episodios aislados -«historias cerradas», según Levisi (1988: 141). Las escenas, en las cuales se mutila, asesina y saquea si contrario, dominan el relato desde sus mismos inicios. La narración se constituye como secuencia expuesta en un acelerado ritmo narrativo. Fórmulas de sumario como «De allí a pocos días» y de iteración como «Esto ocurría cada día» no solo apuntan a una necesidad de escribir la *Vida* en el corto plazo de once días. El discurso marcado por escenas encadenadas a modo de sumario tampoco se agota en su relación con la rapidez del ascenso militar, subrayado por la crítica.¹⁵¹ Las escenas caracterizan la narración como secuencia de imágenes en movimiento y, así, en una cercanía con la técnica cinematográfica que se llevará a la práctica cuatrocientos años después de la *Vida* y observada en ésta ya por José Ortega y Gasset: «se podrían extraer de esta autobiografía varias películas magníficas en technicolor». La vida de Contreras escenificaría, siguiendo esta hipótesis, una técnica de la interrupción, asociable, como lo hace Ortega, con la idea de un flujo rápido de imágenes tal y como es el caso en la técnica cinematográfica:

Di fuego a la moyana y perniquebré a cuatro de ellos, y abordando me dieron una carga de flechazos que me mataron a un marinero e hirieron dos. Entré dentro y maniatados los metí en la fragata, y la barca que truje de remolco. Acerté a estropear uno de ellos, y era el cabo, y se iba muriendo de las heridas, y antes que acabase lo ahorqué de un pie y colgado de él entré en el puerto, donde estaba toda la gente de la ciudad en las murallas y el Gran Maestre que había venido al sentir la artillería. Llevaban más de doce mil ducados de plata y joyas de sus dueños que, aunque huían del horno, no había más que cuatro de él, que los demás eran de particulares. Valióme lo que yo me sé. Salté en tierra, besé la mano al Gran Maestre y estimó el servicio y mandó que se me diese doscientos escudos. Pero si yo no me hubiera pagado de mi mano, no tocara ni un real, porque cargaron aquellos señores dueños de los esclavos, que eran todos consejeros, y aún me puso pleito uno por el que ahorqué a que se le pagase. No tuvo efecto, que se quedó ahorcado y la quiraca satisfecha de no haber ido a la fiesta, porque gozó todo lo que hurté en la barca, de que hoy día tiene una casa hartó buena y labrada a mi costa (*Vida*, cap. 4).

Siendo el motor de la acción, la mutilación y anulación física del Otro funciona como principio compositivo reforzado por el nivel iconográfico del texto. Por un lado, la *Vida* evoca la crueldad desenfundada de la Guerra de los Treinta Años, que sobrepasa los límites territoriales de la Europa contemporánea hasta alcanzar una

¹⁵¹ Ya Manuel Serrano y Sanz (1900: 152) destacó este aspecto como criterio primordial para el valor literario de la obra de Contreras: [...] el interés de la biografía de Contreras no consiste en la ortografía del original ni en sus barbarismos, sino en mostrar cómo un hombre salido de muy baja esfera, realizó hechos notables y fué respetado por sus contemporáneos;». Levisi (1988: 141) subraya que «El primer Libro muestra un progreso ascendente muy marcado y rápido[...]» y señala la tendencia a «sintetizar» como manifestación discursiva de una rapidez ilustrada a nivel de la historia.

dinámica propia, en la cual el saqueo y la violencia física son el *status quo*. Al mismo tiempo, en la *Vida*, la anulación y mutilación del Otro se somete a una reflexión, que enajena o abstrae el hecho de la realidad, otorgándole un carácter ficticio. Ya en la escuela, tras haber asesinado su compañero en el patio, Contreras dice regresar a casa 'como si no hubiera hecho nada'. El homicidio se presenta no como pecado ni tampoco bajo la égida de la culpabilidad, sino, al contrario como habilidad – en términos medievales habríamos de hablar de *arte* en este contexto. Contreras acuchilla a su compañero por convencimiento de 'no hacerlo mal' y sin consideración alguna sobre la ética de su acto. El hecho deplorable se convierte en artificio sometiéndose a una desrealización en el mismo momento de su cometimiento:

Y como me parecía no lo hacía mal, le volví boca arriba y le di por las tripas, y diciendo todos los muchachos que le había muerto, me huí y a la noche me fui a mi casa como si no hubiera hecho nada.

El 'como si nada' de Contreras sobrepasa el disimulo de *Lazarillo* tras cometer alguna delincuencia. Mediante enumeraciones de muertos, armas y artificios para matar despliegan en la *Vida* una dimensión existencial que sobrepasa el gusto por la enumeración en el *Lazarillo* (v. *supra*). La ficcionalización del asesinato en el mismo momento de su comisión es la esencia del crimen institucionalizado – del militar.¹⁵²

La técnica enumerativa y yuxtapositiva se ha visto como marca de oralidad en el relato. Apóstrofes recurrentes a presuntos interlocutores como «*Miren* si fue milagro conocido y castigo que nos tenía guardado Dios por su justo juicio» (*Vida*, p. 152) apuntan al papel preponderante de la oralidad en la conformación escrita del relato. Levisi (1988: 142) señala a este respecto que la autobiografía fue «precedida por relaciones orales de los propios recuerdos». La influencia mutua entre Lope y Contreras a través de la oralidad es subrayada también por Pelorson (1970: 255) quien lee, *El rey sin reino* como «un cas exceptionnel, peut-être même unique, de comedia du Siècle d'or alimentée par une source orale que, pour une fois, nous serions en mesure de reconstituer!»¹⁵³ Como ha señalado Henry Ettinghausen (1988), los soldados de la época entraban en contacto con los cánones literarios contemporáneos, a pesar de su vida aventurera e itinerante. La influencia de discursos orales en la *Vida* ya fue señalada por María Jesús Ruiz (2004: 312): «Se trata de una trayectoria, en la que tiene un peso específico la interrelación variada

¹⁵² Cf. También: «Llamábanos en Nápoles los levantes del duque de Maqueda y nos tenían por hombres sin alma».

¹⁵³ Sobre el papel de la oralidad en la *Vida* véase el detallado estudio de Ruiz (2004).

entre discursos literarios y paraliterarios, y entre discursos tradicionalmente adscritos a la escritura y a la oralidad».

3. Ritmo narrativo y *vanitas mundi*: para una poética del retiro

La aceleración del ritmo narrativo, aparte de evocar un asimismo acelerado flujo de imágenes de guerra, suscita una cercanía con la idea de lo efímero, tan arraigada en la estética barroca. Margarita Levisi (1988: 116-117) constata en la *Vida* «efímeras ganancias», «choques efímeros de contendientes que no vuelven a encontrarse», aparte del ya mencionado «esporádico flirteo», con el cual define la vida eremítica del protagonista. La aceleración del ritmo narrativo junto con la brevedad del episodio sobre el Moncayo, relacionan la apresuración del tiempo con el tópico de la 'vida retirada', que Karl Vossler (1941) elevó a característica de la poesía de los siglos XVI y XVII y particularmente la *Oda a la vida retirada* (1566) de Fray Luis de León. El poeta encarcelado presenta el retiro como opción válida frente al «mundanal ruido» y dibuja la «escondida senda» como camino para alcanzar una existencia sin tormentos que turben la sabiduría alcanzada en la soledad. La sabiduría se entiende como verdad silenciosa frente a la «fama» caracterizada por su «mundanal ruido» y su índole «pregonera». La estructura antitética entre saber e ignorancia, silencio y ruido culmina en la contraposición topográfica entre al mar y el monte; este caracterizado por la seguridad, aquel por la agitación turbulenta, que ocasiona la huida del yo:

1. ¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido;

2. Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspe sustentado!

3. No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.

4. ¿Qué presta a mi contento
si soy del vano dedo señalado;
si, en busca deste viento,
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?

5. ¡Oh monte, oh fuente, oh río,!
¡Oh secreto seguro, deleitoso!
Roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso.

6. Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de a quien la sangre ensalza o el dinero.

[...]

Ante el contexto místico de la tópic del retiro, se refuerzan los vínculos entre el tratamiento del tópic en la *Vida* y ulteriores elementos relacionados con la isotopía del claroscuro, de la intriga y lo oculto e inabarcable.

Antes de emprender la vida de ermitaño, el protagonista narra la invasión de La Mahometa, una ciudad situada en la isla Címbano, que Ettinghausen identifica con la isla Zambra en el golfo de Túnez. Las diez galeras que asaltan la ciudad van, según Contreras, bien equipadas y superan en número y armamento a los habitantes de la ciudad¹⁵⁴. No obstante, los moros les derrotan y el Adelantado de Castilla es asesinado tras ser engañado por uno de sus camaradas.

En este punto se levantó tan gran borrasca que se pensaron perder las galeras, y era contraria, que venía de la mar. La gente de a caballo que estaba en las huertas con algunos de a pie, rompió con los que estábamos a la marina, e hicieron tan gran matanza que es increíble, sin haber hombre de nosotros que hiciese resistencia, siendo los nuestros casi toda la gente dicha, y ellos no llegaban a ciento y sin bocas de fuego, sólo con lanzas y alfanjes y porras de madera cortas. Miren¹⁵⁵ si fue milagro conocido y castigo que nos tenía guardado Dios por su justo juicio (*Vida*, p. 152).

Al igual que el asesinato del Adelantado, la derrota es, sin embargo, resultado de una intriga bien calculada por parte de los moros. Estos se habían escondido en los silos y lanzado una orden de embarcación, que nadie sabía de donde venía. Una vez que los invasores se disponen a embarcar, los moros salen de sus escondites para proceder al contrataque.

El narrador califica esta derrota inesperada de «milagro» y, en efecto, la narración opera con una isotopía del claroscuro que refuerza la connotación con lo oculto e imprevisible. Partiendo de la declaración de Contreras de no querer cansar al lector, enumerando los detalles de sus aventuras, Ettinghausen (1975) lee el episodio de La Mahometa como ejemplo para la estrategia narrativa de concentrarse sobre los acontecimientos sobresalientes o 'fuera de lo común'.¹⁵⁶ El motivo de la elevación tal

¹⁵⁴ Dice el narrador tras haber forzado la muralla hacia la ciudad: «Abrióse la puerta, por donde entró toda la gente, excepto la del escuadrón que estaba fuera, que debió de ser otros setecientos hombres, y prometo que no cabíamos en las calles, que son tan angostas como caña y media, que son tres varas» (*Vida*, p. 151).

¹⁵⁵ Para el papel de la oralidad en la *Vida* de Contreras véase Ruiz (2004).

¹⁵⁶ «La manière dont la *Vida* traite de l'affaire Fajardo et des assauts sur Pasaba et La Mahometa révèle clairement l'adresse de Contreras à glisser sur ce qu'il considère comme accessoire et à se concentrer sur les événements importants ou hors du commun" (Ettinghausen 1975: 313). De hecho, Contreras diferencia entre lo milagroso y lo que considera fabulación otorgándole al milagro un carácter de veracidad. Así, pues, al describir la ermita de la Lampedosa, el narrador apunta a la veracidad de lo milagroso frente al carácter fabulatorio de la mitologización del paisaje: « Dicen está encantada y que en esta isla fue donde se dieron la batalla el rey Rugero y Bradamonte: para mí, fábula. Pero lo que no lo es: hay una cueva que se entra a paso llano; en ella hay una imagen de

y como se presenta en el retiro sobre el Moncayo pero también en otros elementos de la narración (cf. *infra*) forma junto con la retórica del claroscuro una isotopía de lo milagroso que se escapa a la percepción de un relato, a primera vista, dispuesto como enumeración factual de episodios aventureros.

El asesinato del Adelantado, por su parte, resulta de su propia ingenuidad por dar séquito a la orden de embarcación y apostrofar a un camarada suyo, que se revelaría como su propio asesino. Contreras no comenta la muerte del Adelantado, sin embargo, en términos de ingenuidad o astucia, sino que introduce una reminiscencia que, a nuestro entender, tanto vale para la idea de la *vanitas mundi*, tan arraigada en el barroco, como para la idea de una muerte que a todos iguala, independientemente de su papel social como se advierte en la cultura medieval:

El Adelantado, viendo esta desdicha, fuese a embarcar a su Kaluga que tenía. Y un capitán de infantería, camarada suya, dentro de guarda, como vio la gran desorden y la borrasca, se fue a galera. Dicen que le llamaba a voces el Adelantado por su nombre, apellidándole camarada, que el nombre no digo por su infamia que hizo, y sino volver a tierra se fue y dejó al buen señor donde se ahogó queriendo nadar, y el esquife de la Capitana lo embarcó, que lo conoció; pero cuando lo hizo ya estaba ahogado. [...] que aun el ser General no le bastó para salvarse en aquella ocasión donde se salvaron otros, aunque pocos, [...] (*Vida*, p. 154).

Tras estas vicisitudes, el narrador prosigue su viaje a Sicilia y a Palermo, donde depositan el cadáver del Adelantado dentro de una iglesia. La estructura de este capítulo está, a nuestro entender, marcada por la intriga. Las galeras españolas son derrotadas no por la fuerza militar, sino por el cálculo de la parte contraria. El General es asesinado por llamar camarada al que será su asesino. Y la esposa de Contreras lleva una vida a espaldas de su marido. La problemática que, a nuestro entender, se expone con estos eventos toca dimensiones filosóficas. Contreras vive en un mundo que conoce, a fin de cuentas, superficialmente. Hay procedimientos ocultos, que se le escapan a la racionalidad humana, aun siendo ésta la lógica de un estratega experto como lo es un soldado de profesión. En las descripciones de Contreras se confunden el engaño ajeno y el autoengaño. Ambas dimensiones, las estrategias imprevisibles del Otro y los límites de las propias capacidades perceptivas impiden alcanzar la verdad. Al describir el adulterio de su esposa, Contreras expone esta problemática, a nuestro entender, con diferentes mecanismos. Uno de ellos es la identificación del amigo adúltero consigo mismo: «Yo tenía un amigo que le hubiera fiado el alma». Este amigo, sobre el cual

Nuestra Señora con un Niño en brazos, pintada en tela sobre una tabla muy antigua y que hace muchos milagros; [...]

Contreras proyecta, pues, su propia interioridad, entra, además, el hogar de Contreras «como yo mismo», de modo que la interioridad del yo se confunde, así, con la del otro también a nivel espacial. Contreras prosigue en la narración del adulterio describiendo cómo, en ese espacio hogareño, donde se encuentran el yo y su *alter ego* traidor, se confunde lo que está a la vista con aquello que está oculto, una confusión de la vista que recuerda la presencia de la «borrasca» marítima en La Mahometa, que impide discernir los barcos, que podrían salvarles la vida a los navegantes. Contreras escenifica esta confusión perceptiva entre lo manifiesto y lo oculto empleando la isotopía del *mirar*:

Entraba en mi casa como yo mismo y fue tan ruin que, no mirando a la gran amistad que había entre los dos, comenzó a poner los ojos en mi mujer, que yo tanto amaba y, aunque yo veía algunas cosas de más cuidado en el hombre de lo ordinario, no pensé en tal cosa hasta que un pajecillo que tenía me dijo «Señor, ¿en España los parientes besan a las mujeres de los otros parientes? (*Vida*, p. 157-8).

Margarita Levisi (1988) ve la trayectoria del protagonista como un proceso de autenticación identitaria dentro de un mundo determinado por la pluralidad de religiones y culturas,¹⁵⁷ «un mundo en el cual se hace inevitable el conflicto entre las fuerzas del bien y del mal» y que «concibe su trayectoria como una serie de triunfos individuales en un choque de fuerzas limpiamente delineadas: [...]» (1988: 116). La presencia de lo oculto, cercano a la intriga, relativiza, sin embargo, la idea de un protagonista que se autodefine dentro de una oferta de posibles identidades determinadas por la pluralidad. Lo 'oculto' en la *Vida* se presenta más bien como reminiscencia estructural al *Derrotero* uno de sus textos preparatorios, que enumera los viajes de Contreras en descripciones detalladas de las diferentes estaciones. Esta enumeración no sigue otra lógica más que la del tiempo de la historia; Contreras no realizó ningún otro esfuerzo compositivo para redactarla y, por ende, creemos oportuno subrayar la idea del 'accidente'¹⁵⁸ como principio compositivo traspasado del *Derrotero* a la *Vida*. La casualidad de lo accidentado rige en ambas obras los movimientos del protagonista.

¹⁵⁷ «En cierto sentido, el mundo del Mediterráneo que Contreras describe en el Libro Primero, en el que coinciden religiones, ideales nacionales, o intereses antagónicos, se presta admirablemente para el conflicto aludido entre polos opuestos de bien y mal, contra el cual se destaca la acción irrefrenable del héroe que de manera continua se advierte en las comedias de capa y espada" (Levisi 1988: 146).

¹⁵⁸ El concepto del 'accidente' es empleado por Margarita Levisi (1988: 108) con respecto al *Derrotero*: «[...] las citadas columnas constituyen un accidente más de la costa, un punto de referencia que puede ayudar a otros pilotos para orientarse en la navegación".

La construcción de la ermita en lo alto de la montaña da forma al deseo del protagonista de constituir un espacio propio, ya desde su niñez. Tras haber matado su compañero de escuela, Contreras es denunciado por el padre del difunto e intenta esconderse ante la justicia, - escrita significativamente entre comillas, en la *Vida* – emprendiendo la dirección hacia lo alto de la casa:

Este día había falta de pan y mi madre nos había dado a cada uno un pastel de a cuatro, y estándole comiendo llamaron a la puerta muy recio, y preguntando quién era, respondieron «'La justicia', a lo cual me subí a lo alto de la casa y metí debajo de la cama de mi madre.

El acto de 'subirse a lo alto de la casa' despliega un significado metafórico y programático en tanto que motivo recurrente de elevación. Así, estando en la iglesia, el protagonista señala su falta de contacto con el suelo: «a mí me sentaron solo en una silla, con una alfombra debajo de los pies». La elevación también constitutiva del retiro al Moncayo, recurre en la altanería de Contreras no solo al esquivar la justicia habiendo cometido un crimen premeditado sino también mostrándose altivo a la hora de aprender el oficio de platero, para el cual le había encomendado su madre. La elevación mantiene un estrecho vínculo con la pérdida de *solidez* –del suelo bajo sus pies, tanto dentro del espacio sacro como en sus itinerancias militares. El protagonista es un asesino que permanece impune por su volatilidad territorial. Su primer asesinato ocurre en la escuela donde mata a un compañero de escuela, quien, siguiendo instrucciones del propio maestro, le había desafiado. Contreras es sentenciado a lo que él llama «mi año de destierro en Avila» (*Vida*, p. 71), donde vive con un tío sacerdote y tras regresar a Madrid, en seguida huye de la casa del platero:

Yo la dije a mi madre: 'Señora, yo me quiero ir a la guerra con el cardenal', y ella me dijo 'Rapaz que no ha salido del cascarón y quiere ir a la guerra... Ya le tengo acomodado a oficio con un platero'. Yo dije que no me inclinaba a servir oficio, sino al Rey, y no obstante me llevó en casa del platero que había concertado sin mi licencia. Dejóme en su casa y lo primero que hizo mi ama fue darme una cantarilla de cobre, no pequeña, para que fuese por ella de agua a los Caños del Peral. Díjela que yo no había venido a servir sino a aprender oficio, que buscara quien fuese por agua. Alzó un chapín para darme y yo alcé la cantarilla y tiréela, aunque no pude hacerla mal porque no tenía fuerza y eché a huir por la escalera abajo y fui en casa de mi madre, dando voces que por qué había de ir a servir da aguador (*Vida*, pp. 71-2).

El retiro que en Fray Luis se presenta como origen de sosiego y reflexión sublime sobre lo mundano, se revela en la *Vida* de Contreras como medio de ficcionalización y desrealización de los acontecimientos. La retirada al Moncayo se lee, en este contexto como síntesis de los intentos anteriores, que le otorga a la búsqueda de la

altura un matiz de teatralidad, en el cual el protagonista se ubica a sí mismo en un espacio expuesto para narrar su circunstancia. Levisi (1988: 144) advierte reminiscencias de teatralidad entre la comedia lopesca y la *Vida*: «[...] Contreras construye, sin percibirlo, y con cada uno de los episodios notables de su vida, una comedia en germen en la cual él se adjudica, naturalmente, el papel del actor principal». Aceptando esta idea, el episodio sobre la vida ermitaña adoptaría el papel de una peripecia que le otorga a la acción un giro inesperado hasta enmarcarla en los cauces que determinan la reintegración del protagonista en la vida militar en tanto que desenlace feliz.

La vida de ermitaño se somete a una lógica parecida por parte de los frailes: asumen una vocación religiosa en la actitud de Contreras y se dirigen a él con intención de atraerlo. La decisión individual de vivir una existencia, *a priori* no necesariamente vinculada a contenidos religiosos, es, pues instrumentalizada por las intenciones misioneras de las órdenes religiosas. Contreras subraya, así, que «algunos días me hacían comer los frailes con ellos, y con intención que me metiese fraile, [...]» (*Vida*, p. 163). La *Vida* de Contreras presenta, pues, una vida sometida a ciertos principios de dependencia; el protagonista que se califica a sí mismo como «ermitaño» vive, en realidad, en constante ida y vuelta entre su ermita y la ciudad, donde pide limosna en forma de alimentos, que compagina, al mismo tiempo, con las hierbas, pan y agua que encuentra en la montaña¹⁵⁹. El Moncayo, que para los frailes implica una existencia al total servicio de la vida religiosa, es, para Contreras, pues, un espacio alternativo a la ciudad, donde construir su propia individualidad. Este espacio no se entiende en total oposición a la vida anterior de Contreras, sino que, al contrario, ésta tiene cabida en el Moncayo en tanto que los caballeros asisten a la bendición de la ermita. De igual modo, Contreras vive la tensión entre el deseo de vivir en soledad y su constante regreso al espacio urbano que le proporciona alimentos complementarios con los cuales sustentarse en la montaña.

La imposibilidad de un cambio abrupto entre la vida en sociedad y la vida de ermitaño se agudiza a medida que avanza el relato. Contreras es alcanzado por un episodio de su pasado militar que significará el fin de su vida en el Moncayo.

¹⁵⁹ «Los sábados entraba en la ciudad y pedía limosna. No tomaba dinero más de aceite, pan y ajos con quem e sustentaba, comiendo tres veces a la semana una mazamorra con ajos y pan y aceite, cocido todo, y los demás días pan y agua y muchas yerbas que hay en aquella montaña» (*Vida*, p. 163).

Jean-Louis Benoît (2007) habló de la «función orientadora» del relato de conversión, ya sea como relato de un cambio gradual – de una *metamorfosis*- o bien en su función estructural como peripecia trágica o aun en un papel análogo al *Wendepunkt* en la novela corta decimonónica. En la *Vida* de Contreras el retiro al Moncayo se presenta como interrupción de la trayectoria militar y desempeña, así, una función digresiva dentro del relato. El relato de conversión funciona como digresión, en tanto que amplificación del discurso autobiográfico.¹⁶⁰ En latín, el término *excursus* ilustra literalmente el movimiento de 'salirse de la vía' para posteriormente retomar el curso principal del relato. Santa Teresa escenifica el concepto del 'extravío' en una alternancia entre los pasajes doctrinales y un constante 'tornar' al discurso de su vida. Alonso de Contreras realiza la digresión en el episodio de su retiro a lo alto del Moncayo – un episodio de estructura cerrada y de ocurrencia efímera dentro de la trayectoria del protagonista. El relato de conversión funciona a la vez como interrupción y como elemento constitutivo para el progreso de la narración. Un ejemplo conocido lo constituye la acción en la *Insola Firme* del *Amadís de Gaula*. La acción sobre este espacio 'firme' en el mar turbulento, donde viajan los amantes, Apolidón y Grimanesa, retrocede un siglo y es autónoma a la vez que prepara – literalmente- el territorio para la revelación de Amadís como dueño idóneo del territorio encantado. Este episodio, no parco, además en comentarios moralizantes por parte del narrador, desempeña, así, una función digresiva en tanto que escenifica una acción autónoma de la acción principal de la novela. Al mismo tiempo, es precisamente por su carácter 'desviado' que contribuye al desarrollo de la acción principal. La doble función, interruptora y a la vez evolutiva, se origina también en el nivel de la *histoire*, pues el sujeto de la narración ve en la conversión un inciso en su propia vida y, desde el punto de vista retrospectivo, una experiencia que orienta el rumbo de su vida postconversional. Como destacaremos en el análisis de nuestro corpus, en los relatos de conversión se inscribe un lenguaje figurado autorreferencial, que apunta al 'espacio propio', dentro del cual articular la conversión dentro del discurso autobiográfico – pensemos en la ermita que construye

¹⁶⁰ Estébanez Calderón (2008) menciona «las reflexiones de Lázaro adulto sobre sus experiencias de pícaro niño con el ciego» y «la novela de Ozmín y Daraja en el Guzmán de Alfarache», que nos ocuparán en el presente trabajo, como ejemplos típicos para la digresión.

Cf. también la definición de Schweikle (1990, s.v. *Exkurs*): «[...] bewusste Abschweifung vom eigentlichen Thema in der Rede, in epischen und wissenschaftlichen Werken, sei es als Dubitatio [...], sei es in Form illustrierender Exempla oder als in sich geschlossene Behandlung eines Nebenthemas (meist als Digressio bezeichnet).

el protagonista de Contreras sobre la montaña y aun en el espacio submarino donde ocurre la transformación de Lázaro en atún en la *Segunda Parte*. Al mismo tiempo, la construcción narrativa de este espacio va de la mano con un empleo de determinados recursos retóricos que lo señalan como territorio estructuralmente autónomo de la narración principal, si bien sus motivos –a saber, por ejemplo, el de las lágrimas, recurrente desde el capítulo octavo de las *Confessiones* agustinianas– refuerzan temas y aspectos de la narración principal. Lo que aquí entendemos, pues, como *lirismo*, está íntimamente ligado a la función digresiva del relato de conversión y con ello a su función interruptora, continuadora del discurso autobiográfico y a la vez creadora de un discurso propio, en el cual se refleja.

4. Intertextualidad

Entre los primeros estudios de la *Vida* ha predominado la preocupación acerca de la veracidad de los hechos narrados. A este respecto se ha recurrido a otros escritos, no siempre redactados de la mano de Contreras, a los cuales se les atribuye un mayor grado de historicidad. Se trata de dos memoriales y de una relación de servicios archivados en el *Archivo General de Simancas*. Además, Lope de Vega encabeza su comedia *El rey sin reino* (1625) con una elogiosa dedicatoria al capitán, que también suele citarse para corroborar los hechos narrados en la *Vida*. En el curso de las corroboraciones de ambición historiográfica la atención de los –aún escasos– estudios sobre la *Vida* de Contreras se ha ido centrando en las referencias intertextuales de la *Vida* tanto a los textos circundantes como a la tradición literaria del momento. La cuestión, que, entonces, aflora atañe los aspectos discursivos de la *Vida* y menos su validez para la reconstrucción historiográfica de la vida del autor.¹⁶¹

Tres textos se pueden considerar bien como preparatorios bien como inspiradores de la *Vida*. El primero, que podría haber servido como primer ‘concepto’ de la *Vida* es una relación escrita hacia 1623, en la cual Contreras da cuenta de sus servicios hechos como soldado con el fin, así lo suponen Ettinghausen (1988) y Ruiz (2004), de obtener favores en su carrera militar. El segundo texto, que se podría considerar como precursor de la *Vida* enumera, bajo el título *Derrotero universal del*

¹⁶¹ Cf. la reflexión de José María Cossío (1956: xi) en su antología de autobiografías de soldados: «Apenas pueden darse de la vida de Contreras más datos que los que él mismo proporciona, y no tengo noticias de que se hayan hecho investigaciones para comprobar extremos biográficos dudosos».

Mediterráneo experiencias de casi veinte años de actividad marítima. Escrito hacia 1616, presenta, como señala Ettinghausen (1988: 14), la topografía básica, en la cual se ambientará la *Vida*: «El Derrotero describe minuciosamente el escenario principal de la autobiografía [...]».

4.1. *El rey sin reino* y la dramaturgia lopiana

El tercer texto, que se puede considerar como inspiración para la *Vida* es la «tragicomedia famosa» de Lope de Vega *El rey sin reino*. Publicada en 1625 en la *Parte veinte* de las comedias lopianas, la obra incluye una larga dedicatoria elogiosa del Fénix al capitán (v. *infra*) y elabora, como indica el propio Contreras, un episodio de su vida:

Lope de Vega, sin haberle hablado en mi vida, me llevó a su casa, diciendo:
'Señor capitán, con hombres como vuesamerced se ha de partir la capa'.
Y me tuvo por su camarada más de ocho meses, dándome de comer y cenar y aún vestido me dió, ¡Dios se lo pague!
Y no contento con eso, sino que me dedicó una comedia en la veinte parte de 'El Rey sin reino', a imitación del testimonio que me levantaron con los moriscos.

A partir de esta amistad, las tertulias con Contreras se revelan, por otro lado, como fuente oral tanto de la comedia lopiana como también de la *Vida* de Contreras. María Jesús Ruiz (2004: 313) subraya que «es Lope [...] el primero en advertir el valor literario de la vida de Contreras, cuyas relaciones orales son la base en la que se inspirará para la comedia *El rey sin reino*». Asumiendo que «c'est en 1622-1623 que Contreras a dû faire la connaissance de Lope», J.M. Pelorson (1970: 255 y n. 6) lee *El rey sin reino* como «un cas exceptionnel, peut-être même unique, de comedia du Siècle d'or alimentée par une source orale que, pour une fois, nous serions en mesure de reconstituer!». Por otro lado, el hecho de que Lope publicara su comedia apenas un año después de albergar a Contreras –en enero de 1625– y que éste escribiera su *Vida* cinco años después, apunta a la posibilidad de que Contreras se hubiera inspirado en las conversaciones con el admirado dramaturgo, sino que hubiera tomado los escritos comediescos, particularmente el de *El rey sin reino* como modelos directos para la literarización de su propia vida. Margarita Levisi (1984) a una génesis de la *Vida* a partir de las tertulias con Lope. María Jesús Ruiz (2004: 314) apoya esta tesis sugiriendo, al mismo tiempo, la posibilidad de que Contreras se haya familiarizado con las comedias escritas por Lope para componer su *Vida*: «Contreras se apropió del discurso comediesco para elaborar su retrato

literario». La relación intertextual entre dramaturgia y autobiografía se vería, según Ruiz, en «el dominio de la acción sobre la descripción, la viveza y la inmediatez del lenguaje, la propia construcción del héroe, y casi cualquier otro elemento de la narración [...]». Existen, en consecuencia, motivos válidos para asumir un influjo directo de la dramaturgia de Lope en la elaboración literaria de la autobiografía y, además, para preguntarse si, en todo caso, Contreras podría haber leído el manuscrito de la comedia antes de su publicación o si Lope, por su parte, habría podido intervenir en la redacción de la *Vida*.

El punto de encuentro entre la comedia lopiana y la *Vida* de Contreras reside, según Contreras, en un episodio de su vida transcurrido en el pueblo extremeño de Hornachos durante su época de alférez de la compañía de San Juan.

La particularidad del ‘testimonio que me levantaron con los moriscos’ reside, pues, en su vínculo directo con la conversión que Contreras se había propuesto realizar y es, a nuestro entender, dramatizado por Lope elevando al rey Ladislao a alter ego del capitán Contreras. En lo que sigue, esbozamos este vínculo temático entre ambas obras.

4.1.1. La dedicatoria de Lope

Dice Ortega y Gasset (1943) que Lope de Vega se habría inspirado en el «mar de historias» que Contreras le habría relatado durante su visita de ocho meses para redactar su «tragicomedia famosa», *El rey sin reino*. La metáfora del mar acierta el principio compositivo de la dedicatoria, dispuesta como una enumeración de preguntas retóricas que incluyen una multitud de estaciones y méritos del elogiado Contreras:

¿Qué pluma no se honrara de escribir la jornada en el galion del capitan Pedro Betrian, donde se tomo la turca Axema, peleando animosamente y defendiendola los turcos tres dias y tres noches, y de la retirada que hicieron los que estaban en el navio al puerto de Venecianos, donde, porque se prometian por cada turno diez escudos, saltaron en tierra cien soldados, y despues de tantos hechos le cupo a v.m. aquel valeroso turco que terciada la pica, y en ella una bandera anaranjada con palabras barbaras llamaba a singular desafio las naciones, a quien con la espada y la rodela sola hirio y penetro, quitandole la bandera, y defendio tambien de algunos soldados franceses que querian parte de lo que no habian merecido? [...] Pero ¿quien dijera el animo intrepido con que en una fragata por orden del nuevo Maestre reconocio v.m. la Armada de Soliman en Negroponte, [...].

La interrogación retórica, que por su carácter abierto posibilita la formulación de un número infinito de respuestas, refuerza su carácter abierto mediante la técnica de la enumeración. La potenciación de los méritos de Contreras hacia lo infinito contrasta,

por un lado, con la reducción practicada por Contreras en su *Vida*, pero también con el propósito presuntamente enaltecedor de la dedicatoria propiamente dicha.¹⁶² El empleo del subjuntivo imperfecto no solo sitúa los logros de Contreras en un espacio ficticio, irreal, nunca acontecido, sino que, además, los desplaza hacia el Imperio Romano y, así, hacia una gloria pasada y, en cuanto a la vida de Contreras propiamente dicha, lejos de ser real. Como núcleo de la dedicatoria lopiana se revela, así, la discrepancia entre lo real y lo posible, que Contreras evoca en su *Vida* mediante los múltiples propósitos que incentivan sus movimientos y que más de una vez se ven frustrados:

Si v.m., Sr Capitan, hubiera nacido en Roma en aquellos siglos de su Monarquía cuando fue cabeza del mundo por las armas, pienso que no le hubiera faltado corona de las que se concedían a los valientes soldados por hazañas heroicas, murales, navales y castrenses.

La idea de una discrepancia entre lo real y lo posible –del propósito frustrado– se reproduce en la contraposición del 'valor natural' frente al 'valor heredado',¹⁶³ ubicada, a modo de clímax en redondillas y versos pareados al final de la dedicatoria.

Puso el valor natural
Pleito al valor heredado
Por mas noble, mas honrado
Mas justo y mas principal:
Siendo la verdad Fiscal
Probo el natural valor
La fama laurel y honor
De Contreras en España
Y por la menor hazaña
Tuvo sentencia en favor.

Servidor, amigo y capellan de v.m.
Lope Felix de Vega Carpio.

La idea del propósito frustrado, central en la *Vida*, se acentúa, mediante la discrepancia entre la función de clímax al final de la dedicatoria y su articulación en versos de arte menor; la diferencia entre la sublimidad sugerida de la materia y su

¹⁶² Pelorson (1970: 269) lee la dedicatoria como intento de rehabilitación de Contreras tras sus diferencias con sus superiores. El episodio de Hornachos se mencionaría, por esta razón, solo eufemísticamente para no evocar el deshonor del capitán, y, como contrapeso, Contreras se estilizaría como héroe de la Antigüedad: «Dès les premières lignes, Lope le présente comme un héros digne de l'Antiquité et, plus loin, le compare aux grands capitaines de la Renaissance, à un García de Paredes, dont, justement, Tamayo de Vargas, après bien d'autres, vient de célébrer les exploits". No hemos encontrado evidencia en el texto para la estilización del héroe orientada hacia la Antigüedad.

¹⁶³ Sobre este aspecto en la *Vida*, véase el cap. X del presente apartado.

realización en la composición poética se revela, así, como línea continua entre la poética de la *Vida* y la dedicatoria de Lope.

4.1.2. El héroe tragicómico como *alter ego* de Contreras

La temática del propósito frustrado se advierte también en *El rey sin reino*, cuyo protagonista, Ladislao, se revela como *alter ego* de Alonso de Contreras, expuesto a un doble movimiento de elevación y descenso simultáneos.

De entre la obra dramática del Fénix, esta obra no ha prácticamente recibido ninguna atención crítica, ni como obra individual ni tampoco en su relación con la Vida de Alonso de Contreras¹⁶⁴. J.M. Pelorson (1970: 255) atribuye esta escasez del discurso crítico sobre la obra lopiana a su «médiocrité indéniable» y Marcelino Menéndez Pelayo calificó el drama como «comedia, de fastidiosa lectura, no ofrece materia a ninguna observación particular. Tampoco intentaré desenmarañar su complicada y extravagante urdimbre». La relación con Alonso de Contreras suele limitarse a la dedicatoria, con la cual Lope encabeza su obra. Se ha señalado, que el contenido de *El rey sin reino* nada tiene que ver con el de la *Vida* de Contreras. Pensamos, sin embargo, que sí hay correspondencias entre el motivo de la conversión en *El rey sin reino* y aquel episodio, en la Vida de Contreras, que narra el intento frustrado de iniciar una vida ermitaña por el protagonista.

El rey sin reino es un drama histórico ambientado en una serie de conflictos que afectan el ámbito centroeuropeo y la Europa oriental hacia mediados del siglo XV. Marcelino Menéndez y Pelayo nombra como posibles fuentes de la obra el capítulo tercero de la *Historia Imperial y Cesárea* de Pero Mexía, en el cual se narra la biografía del Emperador Federico III.

El argumento se subdivide en tres actos, que, según observa Pelorson (1970: 257) no se orientan hacia una solución de la multitud de intrigas que presenta la trama, sino más bien hacia su multiplicación: «Le troisième acte est plutôt un rebondissement qu'un dénouement de l'intrigue». En nuestra opinión, el hilo conductor entre todas las intrigas presentadas son el nacimiento, la maduración y la

¹⁶⁴ Contamos, para nuestro estudio, con los análisis de Albert Mas (1966): *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or* y de J.M. Pelorson (1970): «Lope de Vega et Alonso de Contreras. Une mise au point à propos de *El Rey sin reino*».

muerte del rey, Ladislao. La comedia plantea un problema de identidad que ya se advierte en el centro de Las paces de los reyes y judía de Toledo. Para Cañas Murillo (1988: 6) se trata, en esta obra, de un “Alfonso-rey” convertido en «Alfonso-hombre» por su amor hacia Raquel, la judía de Toledo. James Castañeda (1962: 49) habla, en cambio, de un personaje dramático sujeto a un “downfall” a consecuencia de fuerzas sobrenaturales que emanarían de la judía Raquel, a saber «deceit, uncontrollable desire, fear and passionate illicit love which the entranced Alfonso displays seem isolated and keep him from having a real personality».

El personaje regio es en estas lecturas indicador de un principio de mutabilidad inherente a la obra. Pues, ante todo, parece que en Las paces de los reyes el rey no es garante del orden político y social sino que está enajenado de su función estabilizadora por su amor hacia Raquel, la antagonista de las “paces” entre el rey Alfonso y la reina Leonor. En esta constelación triangular, se puede observar la falta de coherencia en el desarrollo psicológico de los personajes, que criticaron el gran escritor suizo decimonónico, Gottfried Keller, escritor suizo decimonónico y el historiador literario contemporáneo, Emil Kuh, historiador literario hablando, a este respecto de arbitrariedad (“Willkür”), esquematización y falta de unidad. El dramaturgo austríaco, Franz Grillparzer escribe sobre Lope de Vega «que admitiendo todos sus defectos e imprudencias, apenas hay nadie igual en verdad natural, sentimiento artístico, variedad, habilidad representadora»¹⁶⁵ y se inspira precisamente en Las paces de Lope para componer su drama *Die Jüdin von Toledo*. Un similar juicio se podría exponer frente a *El rey sin reino*, del cual destaca Mas (1967: 413) que: «Il’nest pas une comedia qui puisse mieux illustrer la liberté que le théâtre espagnol prit avec les règles d’Aristote: un prince naît au premier acte et se marie au dernier». Esta tendencia hacia la arbitrariedad compositiva se advierte también en la disposición estructural de la *Vida* (cf. *supra*) y repercute sobre la caracterización del protagonista como figura no unívoca, sino fragmentada entre su identificación con las múltiples direcciones geográficas – que son también direcciones existenciales¹⁶⁶ – a las que es arrojado.

¹⁶⁵ «[...] und endlich muß man sich gestehen, daß er, alle seine Mängel und Nachlässigkeiten zugegeben, an Naturwahrheit, künstlerischer Empfindung, Mannigfaltigkeit, Darstellungsgabe kaum seinesgleichen habe».

¹⁶⁶ La *Vida* de Contreras se presta como pocas obras para un análisis de los principios estéticos que rigen la geografía en la obra literaria. Para las bases metodológicas de lo que podría ser una geografía no solo de la autobiografía sino de la literatura española remitimos al trabajo de Barbara Piatti (2008): *Die Geografie der Literatur*.

El primer acto expone las circunstancias del nacimiento de Ladislao y de su coronación siendo aún un niño. La reina Elisa, su madre, expone estas circunstancias a modo de resumen en un monólogo frente al emperador Federico: El rey, Alberto de Habsburgo, muere dejando dos hijas y a Elisa, su viuda encinta. El parlamento húngaro trata de sacar provecho de la situación para sacar a concurso la herencia del trono y propone que Ladislao, el hermano del rey polaco, Casimiro, se case con Elisa. En caso de que ésta diera a luz a un varón, Ladislao pasaría a reinar sobre Bohemia y Austria, mientras que Polonia y Hungría recaerían sobre los hijos de Vladislav y Elisa. Esta da a luz a un varón, Ladislao, que hace coronar rey con la ‘corona sacra’. Temiendo la envidia de los húngaros, huye con Ladislao a Alemania para encomendarle su tutela y la corona al emperador Federico:

[...] y porque ninguno pueda
Quitarsela te la traigo,
para que en tanto que llega
a poder cobrar su Reyno,
su tutor y guarda seas.
El Archiducado de Austria
es lo primero que hereda,
patrimonio de su padre,
el la cobrará por fuerça.
Guardale con la corona
que tanto el Vngaro precia,
y vès aqui el Rey sin Reyno,
que llorando tus pies besa [fol. 232 r.].

Ya en el primer acto queda definido, pues, Ladislao como aquel que le da nombre a la obra y cuya identidad se define a través de la corona robada. Elisa roba la corona primero de Hungría. En Belgrado, la reina finge depositar la corona en su cofre de oro, donde se custodia usualmente. Al mismo tiempo viaja junto a su hijo para todas partes. La corona, como símbolo de la identidad regia de Ladislao, no encuentra, pues, su lugar. La identidad de Ladislao es, así, en un sentido literal, una identidad desplazada. De una manera literal lo indica también su propio epíteto: rey sin reino. La corona viaja, pues, de un país a otro y se revela, así, como símbolo de una identidad móvil, fluctuante. Elisa distingue, en su relato ante el emperador, claramente entre lo ‘verdadero’ y lo ‘fingido’. De modo que los Húngaros se presentan como codiciosos de la corona verdadera, cuyo lugar auténtico –Belgrado–, por otro lado, fue fingido por la propia Elisa. La temática de lo auténtico y lo fingido se repite cuando Ladislao entre en la ermita de San Esteban para coronarse a sí mismo con la diadema del santo – un gesto que desencadenará la guerra civil.

En el segundo acto, se agudiza el enfrentamiento entre la reina y el rey, por un lado, y entre éste y los turcos por otro. El gran capitán, Juan Huniades, apoya a Vladislao en su lucha contra los turcos e interviene, al mismo tiempo, como mediador para la reconciliación entre él y Elisa. En aras de la unión regia frente al enemigo turco, el Papa Félix también interviene como mediador para la reconciliación de los reyes. Inmediatamente después de la reconciliación, Elisa muere, presuntamente envenenada, y Vladislao cae bajo sospecha. Al mismo tiempo, Ladislao firma una tregua con los turcos.

Mientras en el primer acto se expone, pues, la identidad de Ladislao como 'rey sin reino', en el segundo acto aflora la temática de las paces de los reyes, que es central también en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, drama lopiano publicado en la séptima parte de sus comedias (1617), que, al mismo tiempo, gira alrededor de la temática de la conversión. En *Las paces de los reyes*, se trata, según ha expuesto James Castañeda (1967), por un lado, de la constitución identitaria del rey Alfonso, y por otro lado, del reestablecimiento de la unión entre éste y su esposa Leonor tras haberle sido infiel con la judía Raquel durante siete años. Raquel, por su parte, se convierte al cristianismo en su lecho de muerte, y el matrimonio regio recobra su unión. Ya en esta constelación se advierten paralelismos con la intriga de *El rey sin reino*. Ambos dramas parecen estar contruidos sobre una constelación triangular, compuesta por Alfonso, Leonor y Raquel en un caso y por Ladislao, Elisa y Ladislao en el otro. La judía, Raquel, es quien desestabiliza el matrimonio entre Alfonso y Leonor mientras que en el caso de Ladislao y Elisa es la herencia de Ladislao la que provoca el enfrentamiento y la huida de la reina. En ambos casos, se promulga la unión regia, bien en contra de la judía, Raquel, o bien en contra del enemigo turco. La diferencia fundamental entre ambos dramas reside en la configuración de la identidad regia. Mientras Alfonso evoluciona hacia una totalidad identitaria, cuya cumbre es también la unión alcanzada con su esposa, Ladislao se revela, desde siempre desdoblado, ya empezando por su nombre que reduplica el de su padrastro, Ladislao y prosiguiendo con Elisa quien continuamente desplaza y oculta la corona sacra, símbolo de su 'verdadera' identidad. Mientras en Alfonso se personifica la posibilidad de alcanzar una verdad, definida según criterios religiosos, Ladislao encarna la utopía de toda verdad en aras del fingimiento. Ambos matices, se advierten en el protagonista de la *Vida*, en su desgarramiento entre los propósitos que rigen sus actos y las circunstancias que interfieren en su realización llevándole a

aceptar su papel como militar que, en tanto representación de un papel predefinido, equivale a un acto de 'fingimiento'.

4.2. Alusiones picarescas

El protagonista de la narración se mueve entre pícaros y ocasionalmente se identifica como uno de ellos: «Pasé entre otros pícaros, y a la mañana tocaron las trompetas para ir a Guadalajara, con que fue menester seguir aquellas cuatro leguas mortales» [...] «me vengué de algunos pícaros, haciéndolos ir a pie un día, [...]»; . Margarita Levisi (1988: 104) habla, de hecho, de un «influjo recíproco» entre la novela picaresca y la autobiografía de Contreras y Alfred Morel Fatio (1901: 139) lee la *Vida de Contreras* como confirmación factual de los hechos ficcionalizados en el género de la picaresca: «il n'est rien raconté dans le Guzmán de Alfarache ou dans l'Estebanillo sur les vides de la classe dirigeante, l'arbitraire et la vénalité des ministres qui ne trouve son pendant dans le récit historique de notre capitaine Contreras». El texto identifica al pícaro con el delincuente¹⁶⁷ y el protagonista supera el tipo de quien recurre a la astucia para asegurarse su supervivencia.

La reminiscencia, a nuestro entender, más explícita al género picaresco, reside, una vez más, en la evocación de espacios oscuros, susceptibles de tramar engaños imperceptibles para el ojo despierto. A Guzmán le roban el secreto, que guarda junto a su corazón precisamente durante el sueño mientras comparte la prisión con otros. El sueño del ser humano, podríamos decir variando a Francisco de Goya, produce el control ajeno sobre su existencia. Contreras evoca este motivo al narrar la noche con Isabel, en la cual, estando desnudo, se expone a los 'rufianes' circundantes que pretenden a su dama –el 'objeto' de su corazón, análogo a la bolsa de dinero en el caso de Guzmán:

Algunos que la pretendían quisieron darnos mala noche, porque trajeron al Corregidor a la posada, diciendo era yo el mayor rufián que había en España; en suma, llegó al mejor sueño y, como los hombres parecen diferente desnudos que vestidos, comenzó a tratarme como a rufián y para llevarme a la cárcel era necesario vestirme.

Encarnación Juárez Almendros (2005) lee el motivo de la vestidura en la *Vida de Contreras* en una línea con el papel del traje en la novela picaresca. El protagonista de la *Vida* se asemejaría al héroe picaresco en tanto que adaptaría la vestimenta al

¹⁶⁷ «Avisaron al fiscal que salió a la puerta diciendo: «¡Pícaros, ladrones! ¿Qué hacéis? ¿Sabéis quién es ese que va vestido de correo? (Vida, p. 97); «Yo, que estaba cerca del Calderón, alcé y dile tan gran cuchillada que se veían los sesos, y dije: «¡Ah, pícaros insolentes! ¡Abajo!» (Vida, p. 116).

proceso de evolución de su carácter: «la identidad del protagonista se encuentra en lo que hace y en lo que parece» (JUÁREZ ALMENDROS 2005: 154). Para su estancia sobre el Moncayo, el protagonista lleva, en efecto, un sayal, del cual hacer un saco, que, una vez asentado en su ermita se pone para ir descalzo a oír misa. El cambio de vestimenta sería un indicio para la conversión interior del personaje que sustituiría el discurso sobre la sinceridad de la alternativa tomada. El cuerpo semidesnudo del Contreras ermitaño apunta, sin embargo, a la función alegórica de la ropa en tanto indicio para la libertad del protagonista. Así, pues, Contreras describe su salida de la cárcel tras aclararse lo acontecido en Hornachos en términos de hombre vestido como seductor, o, en palabras del propio Contreras, como 'galán'. La libertad del protagonista se vincula, así, con la adquisición de un papel de seductor a través de su vestimenta:

Proveyose un auto en que me soltasen, tomándome pleito-homenaje que no saldría de la Corte hasta que se me mandase, y mandaron que me quitase el hábito de ermitaño, para lo cual me vistieron de terciopelo, muy bien, en hábito de soldado, y me daban cada día cuatro escudos de oro para comer y posada, los cuales me daba el secretario Piña cada cuatro días, con puntualidad. Todo esto se pagaba de los bienes de los moriscos. Salí a San Felipe, como digo, galán. Todos se espantaban de verme y holgaban de que estuviese libre.

Mencionábamos en capítulos anteriores al gran maestro de la retórica, Gorgias, quien le atribuye al discurso un efecto de conversión sobre el oyente y al orador el papel de un seductor que atrae al público hacia su verdad. El vínculo que establece Lázaro de Tormes entre su 'cumbre de toda buena fortuna' y el intercambio entre ropa vieja y nueva funciona, como mostrábamos, como liberación discursiva, en la cual el niño, silencioso durante gran parte de su vida, hace de la voz su medio de vida, actuando como pregonero. Análogamente, el protagonista de la *Vida* instituye su libertad jurídica cubriendo su cuerpo con un tejido que le identifica como hombre capaz de seducir. El 'espanto' que provoca su salida de prisión entre 'todos' recuerda el *enxiemplo* del rey engañado en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Aquí, el rey se presenta ante sus súbditos en un tejido invisible, es decir, desnudo e inconsciente de su desnudez. A diferencia del personaje juanmanuelino, Contreras es consciente no solo de la vestimenta que lleva, sino también de los efectos que irradia. Leído ante la etimología latina del *textum*, el tejido de Contreras se revela como alegoría para el discurso que, en el curso de su retiro al Moncayo, su falsa identificación como 'rey de los moriscos', se ha apropiado hasta hacerlo parte de su cuerpo. En contraste, Contreras, se mueve semidesnudo siendo ermitaño y desnudo estando en la posada con Isabel. La desnudez del cuerpo se combina, en ambos

casos, con la exposición del protagonista al control ajeno, ya sea de quienes pretenden arrebatárle a Isabel o bien de quienes pretenden convertirle a su orden religiosa sobre el Moncayo. En tanto que indicio para la exposición discursiva a los intentos de seducción –tanto religiosa como erótica- del Otro, el vestido de terciopelo, en tanto que cubre todo el cuerpo, como alegoría para un discurso de autodefensa, que le otorga a su portador un lugar propio dentro de las comunidades, en las que se mueve; el seducido adopta ahora el papel de seductor.¹⁶⁸

5. A modo de conclusión: La *Vida* de Contreras entre desvío y encaminamiento

Contreras es un personaje movido por el propósito y en múltiples casos, estos propósitos toman vías diferentes, se defraudan y vuelven a retomarse. El propósito de retirarse al Moncayo para terminar su vida siendo ermitaño es particularmente llamativo, porque se combina la idea de eternidad, defraudada con la inmanencia que en ella influye poderosamente. La temporalidad se impone sobre el propósito de eternidad. Los propósitos de eternidad, que atraviesan también el anhelo de gloria en las aventuras militares, se ven cruzados por impedimentos de índole práctica y en definitiva por los entresijos inmanentes de la existencia. un episodio en su *Vida*, que hace referencia al papel primordial de la dicotomía entre engaño y desengaño:

Ofrecíame el judío todo lo que yo quisiese porque lo dejase con toda la seguridad, y aunque pude no me atreví, porque luego me dijo para dónde era la armada, que era contra los venecianos, y pedíanlos un millón de cequies o que les tomaría a Candía, que es una isla tan grande como Sicilia de longitud y está en tierras del turco y sus mares. Consoléle diciendo vería a Malta.

El consuelo que Contreras formula frente al judío es, visto ante la trayectoria expuesta en la *Vida*, imagen para los desengaños vividos por el propio Contreras. Su búsqueda de la vida ermitaña es quizás el ejemplo más evidente de cómo el protagonista busca una tierra prometida, de la cual termina siendo expulsado y devuelto a su pertenencia previa.

El encadenamiento de los episodios de la *Vida* es según el propósito del protagonista, diferencia el relato de la yuxtaposición observable tanto en la novela picaresca como también en la novela de caballerías. Los héroes dramáticos, caballerescos y picarescos se definen por una intencionalidad manifiesta en sus

¹⁶⁸ Es interesante notar que Contreras se viste de terciopelo, es decir de un traje ornamentado. Entendido como alegoría para el discurso del yo, sería interesante analizar con más detenimiento el papel de la ornamentación –retórica e iconográfica, precisamente en reminiscencia a la cultura árabe y morisca, tan recurrentemente mencionada en la *Vida*- para la constitución del yo literario.

actos. En ellos se manifiesta la unidad entre carácter y acción que Aristóteles elevaría a definitoria del personaje dramático¹⁶⁹ y que Hegel retomaría hablando de la 'totalidad' y «solidez desconsiderada» ('rücksichtslose Festigkeit') de un héroe entendido desde su étimo como 'lo indiviso', unitario, no oscilante entre la acción y sus ambiciones:

So bestimmt z.B. den Macbeth sein Charakter zur Leidenschaft des Ehrgeizes. Anfangs schwankt er, dann aber streckt er die Hand nach der Krone aus, begeht Mord, um sie zu Erlangen, und sie zu behaupten, stürmt er durch alle Grausamkeiten fort. Diese rücksichtslose Festigkeit, die Identität des Menschen mit sich und seinem nur aus ihm selber hervorgehenden Zweck gibt ihm ein wesentliches Interesse. Nicht die Achtung vor der Heiligkeit der Majestät, nicht der Wahnsinn seiner Frau, nicht der Abfall der Vasallen, nicht das hereinstürzende Verderben, nichts macht ihn wankend,- himmlische und menschliche Rechte, vor nichts tritt er zurück in sich, sondern beharrt.

Esta concepción del héroe predomina en la teoría autobiográfica desde sus mismos orígenes. El surgimiento de la autobiografía en el siglo XVIII va de la mano con un deseo de autenticidad autorial. La estética del genio y lo que Johann Wolfgang von Goethe denomina «das Grundwahre», 'lo verdadero en esencia' serán piedras angulares del género autobiográfico: «[...] denn es war mein ernstestes Bestreben das eigentliche Grundwahre, das, insofern ich es einsah, in meinem Leben obgewaltet hatte, möglichst darzustellen und auszudrücken» (*Dichtung und Wahrheit*, Weimarer Ausgabe IV. Abt. Bd. 50, p. 61). Contreras actúa independientemente de un orden providencial y también de necesidades existenciales como sería el hambre en el *Lazarillo*. La narración tampoco desemboca en la conquista de una dama. Más bien, sus andanzas van motivadas por un propósito que no corresponde con sus actos. Su retiro al Moncayo ilustra la tensión entre el propósito de llevar una vida ermitaña y su interrupción por la persecución por las autoridades. La narración esboza aquí un héroe que difiere de la 'individualidad' reclamada por Aristóteles, Hegel y los primeros teóricos de la

¹⁶⁹ La noción de *carácter* implica, desde la *Poética* de Aristóteles su comprobación en la acción representada (*mythos*) y por ende una continuidad entre la interioridad del personaje y sus actos:

[...] hay en el orden general de las cosas dos causas, el pensamiento y el carácter de sus acciones, y por tanto de su éxito o fracaso en sus vidas. Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama. La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia; (5) mientras que el carácter es lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas, y el pensamiento se advierte en todo lo que ellos dicen cuando prueban un aspecto particular, o quizás enuncian una verdad general (*Poética*, cap. 4).

autobiografía. La inhibición del héroe le presenta como carácter moderno *avant la lettre*.

El vínculo más significativo con el motivo literario de la conversión nos parece el hecho de que la vida de ermitaño se presente como movimiento de desvío de la trayectoria de soldado. El *Discurso* de Contreras se presenta, así, a primera vista, como un discurso de anticonversión, visto que las prácticas religiosas sobre el Moncayo parecen entorpecer el florecimiento de su vida mundana. Si leemos la obra de Contreras de esta manera, nos dejamos seducir por la idea de valorarla según los criterios hegemónicos que definen la conversión, como decisión unívoca que vaya de la mano con la desaparición de lo viejo y la adopción de lo novedoso. El yo literario de Contreras, sin embargo, *se mueve* entre lo alto de la montaña y la llanura del camino caballeresco; encierra rasgos picarescos y a la vez coquetea con la dramaturgia lopiana. La modernidad, si se quiere, del *Discurso* consiste en todo caso en su dinamismo, tanto en la trayectoria vital del protagonista, como en la topografía literaria como también en las alusiones intertextuales que en su conjunto contribuyen a la configuración del yo literario.

E) Conversión y retoricidad en los *Dialogos contra a cristandade* de João Pinto Delgado.

La obra *Dialogos contra a cristandade* del autor judío portugués, João Pinto Delgado, está concebida como diálogo entre un peregrino llamado Moseh y un caballero anónimo que presentan sus discursos ante un grupo de hombres sabios, reunidos en una casa de campo, en las afueras de una ciudad heroica y populosa. Ambos oradores dialogan a su vez con el público oyente aclarándole el significado de sus respectivos discursos. Las tertulias tienen lugar de noche y en ellas intervienen el dueño de la casa, presentando los oradores ante la comunidad, y un músico, que, cantando, separa las intervenciones de ambos protagonistas, a modo de entremés. Esta obra es la única en la que la conversión religiosa de cristiano a judío es tema y es tratada explícitamente por un autor, cuya biografía obedece a la teleología conversa: un despertar y cumplimiento de la identidad judía en una persona cristiana de origen judío (en un converso)

Nacido en el Algarve y habiéndose trasladado a Lisboa, Rouen, Amberes y finalmente a Amsterdam,¹⁷⁰ João Pinto Delgado publica en 1627 tres poemas bíblicos, en los cuales la historia del pueblo judío ocupa un lugar central.¹⁷¹ Los *Dialogos contra a cristandade*¹⁷² podrían haber sido escritos en Amsterdam, después de 1633, cuando el autor abandonaría Rouen, para abrazar el judaísmo adoptar el nombre Moseh. Al igual que estos poemas, los *Dialogos* hacen de la historia del pueblo judío el núcleo temático de la composición, articulado en el

¹⁷⁰ Los datos sobre el autor y sus obras provienen en su mayor parte de las obras literarias propiamente dichas. Cf. las fuentes empleadas por Amador de los Ríos (1875), Révah (1961), Roth (1935), Wilson (1949) y Oelman (1982) entre otros. ... Su mención en relación con documentos sobre los cristianos nuevos de Rouen hace pensar que el autor, João Pinto Delgado, fuera uno de esos *marranos*, que, atormentados por el ambiente de sospecha entre los conversos de la ciudad francesa, huyeran a Amsterdam para abrazar allí el judaísmo, fe de sus antepasados.

¹⁷¹ Cf. a este respecto las lecturas minuciosas de Roth (1935), Fishlock (1950) y particularmente Zepp (2010).

¹⁷² La obra está escrita en castellano, mientras que su título portugués no parece haber salido de la pluma de Pinto Delgado. Así lo sugiere la ficha bibliográfica de Burdeos reproducida por Révah (1961: 41) en su edición: «Le titre est d'écriture plus récente, et en portugais, bien que l'ouvrage soit espagnol». Révah (1961: 43-44) pone, además, en cuestión la intitulación por parte del propio Pinto Delgado: «Comme l'avait indiqué Cardozo de Béthencourt, le titre *Dialogos contra a cristandade* est d'écriture plus récente et en portugais, alors que tout l'ouvrage est en espagnol: ce n'est certainement pas celui que João Pinto Delgado aurait donné à son oeuvre».

El manuscrito se conserva en la biblioteca Ets Haim de Amsterdam y fue descubierto por Israel Révah en 1944 a partir de una ficha bibliográfica del Archivo Municipal de Burdeos. Hasta la fecha solo fue editado parcialmente por Israel Révah (1961) y Timothy Oelman (1982). Expresamos nuestro sincero agradecimiento al profesor Harm den Boer, gracias a quien disponemos del manuscrito digitalizado tal y como se conserva en la biblioteca Ets Haim de Amsterdam.

particular intercambio entre los discursos memorialístico y doctrinal representados respectivamente por el peregrino y el caballero ante la comunidad que les acoge a lo largo de varias noches.

El manuscrito abarca cincuenta y ocho folios, de los cuales aproximadamente veintitrés se redactan bajo la perspectiva de un yo literario¹⁷³ y que serán el objeto de nuestro análisis.

El nivel más inmediato, en el cual se manifiesta la idea de una conversión es la macroestructura de los *Dialogos*. Un análisis de las diferentes partes muestra su composición según los principios compositivos de la *dispositio* en la retórica clásica, esto es la subdivisión en *exordium* (introducción), *narratio* (exposición del problema), *argumentatio* (presentación de los argumentos) y *peroratio* (resumen). La particularidad de esta estructura es que va acompañada de un relevo del protagonista, que implica asimismo un cambio de discurso y más allá de esto un cambio del lugar, en el cual tienen lugar los diálogos. Existe, por lo tanto, una estrecha relación entre el comienzo de la obra y su final. Lo que empieza articulándose como autobiografía dentro de un lugar apartado, termina en un discurso exegético y teológico en el camino que conduce hacia ese lugar. *Conversión* significa, en este contexto, traslado en el sentido explicitado por Kilcher / Schwartz (2010): El texto realiza una auto-explicación mediante un movimiento de traslado tanto a nivel de la *histoire*, relevando a su protagonista, como a nivel del *discours* dando el paso de una tendencia hacia lo personal y autobiográfico hacia una exégesis historiográfica alrededor del destino del pueblo judío. En lo que sigue, dilucidaremos primero la macroestructura de la obra (6.1.). Acto seguido (6.2.), nos centraremos en el discurso del peregrino por ser éste el autobiográfico propiamente dicho. Finalmente (6.3.) analizaremos el discurso final del caballero, que, a modo de *peroratio* resume y reinterpreta la obra y, así, el discurso autobiográfico del

¹⁷³ El discurso que a continuación nos interesa es articulado por la figura de un peregrino. En la crítica, ésta se ha identificado con el autor del manuscrito, João Pinto Delgado. Israel Révah no duda en intitular su edición parcial del manuscrito como autobiografía de un marrano y Sousa Viterbo reconstruye la vida de Pinto Delgado a partir de las características del peregrino en los *Dialogos*. Esto se debe a notables coincidencias entre los *Dialogos* con la biografía del autor reconstruida por Sousa Viterbo y Cecil Roth a partir del análisis de sus poemas bíblicos dedicados al cardenal Richelieu en 1627: el *Poema de la Reyna Ester*, *Lamentaciones del profeta Jeremías* y la *Historia de Rut y varias poesías*. De entre los oradores que intervienen en la casa de campo, el peregrino es el único en identificarse con el nombre: «un peregrino de nombre Moseh». Moseh es el nombre adoptado por Pinto Delgado al trasladarse del Algarve pasando por Francia y la actual Bélgica hasta llegar a Amsterdam donde abrazará el judaísmo.

peregrino, que la inaugura. Concluiremos (6.4.) sintetizando los principales elementos del análisis.

1. Partes del discurso

Israel Révah (1961: 45) distingue entre el discurso del peregrino, Moseh, y una segunda parte, en la cual habla la figura del caballero, que define como «*beaucoup plus développée que la première*». Esta bipartición estructural puede matizarse subrayando la presencia del peregrino también en la parte dominada por el discurso del caballero. El peregrino responde aquí a la invitación del caballero y sus intervenciones tienen, así, carácter de réplica. A lo largo de la obra, el peregrino pierde sucesivamente su autonomía y finalmente su presencia en la obra siendo sustituido por el caballero. La voz del discurso autobiográfico se subordina a la voz exegética de las escrituras bíblicas mediante el caballero. A través de esta sustitución los *Dialogos* escenifican un proceso de conversión entendido como transformación discursiva en el sentido de Kilcher/Schwartz (2010) e identitaria en el sentido de Nock (1933).

1.1. Macroestructura

La macroestructura de los *Dialogos* se puede resumir como sigue:

- Parte introductoria, que, a continuación llamamos *exordio*, en la cual se presenta el lugar de la acción.
- Discurso del peregrino «en el caso de su vida», a modo de *narratio*.
- Llegada e intervención del caballero contraponiendo las religiones judía y cristiana respectivamente a modo de *argumentatio*.
- *Peroratio* del caballero acentuando el sufrimiento y culpa del pueblo judío y de como temáticas principales.

1.2. Microestructura

A nivel microestructural, los cincuenta y ocho folios de los *Dialogos contra a cristandade* se dejan esquematizar como sigue:

Tiempo	Voces	Fols.		Género
	Narrador omnisciente.	1-3	<i>Exordio</i> ; presentación del lugar y del peregrino.	Prosa
	Dueño de la casa de campo.			
1ª noche	El peregrino, Moseh	3	<i>Narratio</i>	Prosa
Manjar			Retrospección autobiográfica.	
		3-6	Poema recordado.	Verso (64 redondillas)
		6-8	Primer diálogo con el público.	Prosa
		8-10	Segundo poema recordado.	Verso (50 redondillas)
		10-11	Segundo diálogo con el público.	Prosa
		11-14	Adivinanzas sobre cristianos nuevos traidores en Rouen.	Verso (9 décimas); Solución de la adivinanza en prosa.
		15-16	Síntesis.	Prosa
	Voz narradora omnisciente	16-17	Presentación del caballero.	Prosa
2ª noche	Caballero anónimo	17-24	<i>Argumentatio</i>	Prosa y verso
			Discurso exegético.	
3ª noche		24-32	Discurso exegético.	Prosa y verso
	Músico	32-33	Síntesis, a modo de entremés.	Verso (18 coplas).

4ª noche	Caballero anónimo	33-40	Diálogo recitado a modo de disputa entre un judío y un cristiano.	Verso (redondillas).
	Peregrino, Moseh	41-42	Poema recordado	Verso (10 décimas).
	Caballero anónimo	42	Alabanza del peregrino	Prosa
	Peregrino, Moseh	42-45	Réplica al caballero; poema recordado.	Verso (tercetos encadenados).
	Voz narradora omnisciente	45-46	Introducción del músico	Prosa.
Comida, banquete	Músico	46	Canción sobre nacimiento, muerte y pasión de Jesucristo.	23 redondillas.
5º día	Peregrino? Músico? ¹⁷⁴	47-48	Discurso moral-teológico en recurso a elementos de la biblia hebrea.	31 redondillas.
	Caballero	48	Comentario sobre las malas interpretaciones de la Ley Mosaica.	Prosa.
	Peregrino, Moseh	48-49	Reflexión sobre el sufrimiento.	Verso (12 décimas).
	Huésped	49	Clausura el encuentro.	Prosa
	Caballero	49	Pide al peregrino una glosa de su discurso.	Prosa.
	Peregrino	49-50	Glosa de su reflexión.	Verso (1 redondilla, 4 décimas).
	Músico	50-51	Introduce el manjar.	19 coplas.

¹⁷⁴ El manuscrito presenta en este punto un espacio en blanco: «Acabado el banquete boluio el sol a alumbrar la tierra y parecia q ya con mas excelente claridad para aquel que auia salido a luz de la escuridad de su engaño, y bueltos todos a su costumbrado exercicio, se leuanto [] y haziendo cortesia a todos y al cauallero le dixo: [...]».

6° crepúsculo Caballero

51-57 *Peroratio*

Prosa.

De camino
hacia la casa
de campo.

Exégesis bíblico; reflexión
sobre la culpabilidad del
pueblo judío y la
legitimidad de su
sufrimiento.

En ambos niveles estructurales se advierte una disposición circular y a la vez lineal de la obra.

1.3. Circularidad

La obra empieza evocando la metáfora del camino – un camino «más horrendo que deleytoso»- y termina ubicando al caballero asimismo en el camino hacia la casa de campo para articular su discurso que rematará la obra. La introducción de la obra por boca de una voz narradora omnisciente y su finalización mediante el discurso exegético y doctrinal del caballero manifiestan asimismo una idea de circularidad marcada por la impersonalidad del discurso, en la cual se inscribe la retrospección autobiográfica del peregrino. Circular es también la alternancia de pasajes en prosa con pasajes en verso así como la disposición de la obra en forma dialógica. La evocación de una estructura que, tras la intervención de un orador crea la expectativa hacia la intervención del siguiente muestra una ulterior dimensión de la circularidad en la obra.

Apenas indisociable de la idea de circularidad es el empleo de redondillas y el carácter glosado de las décimas, en las cuales se ocultan los nombres de los correligionarios traidores. La tendencia hacia estas estructuras aclaratorias y, pues, 'redondas' en cuanto a su constitución argumentativa, se advierte asimismo en la función clarificadora que adoptan los pasajes en prosa frente a los poemas en el discurso del peregrino.

Circular es la disposición temporal de la obra, marcada por la alternancia entre noche y día. A lo largo de las tertulias, los oradores llegan a la casa de campo y son despedidos después de sus intervenciones, que, a su vez, siguen un orden asimismo recurrente, que, por ende, podría calificarse de ritualizado: acogida del orador, manjar conjunto, disolución de las mesas, discurso y despedida del orador.

1.4. Linealidad

Lineal es la evocación de las llegadas y partidas de los oradores al lugar de las tertulias, y de la mano con este movimiento de recurrente acogida y despedida, la presencia de la alegoría del camino, que ya en el exordio conduce hacia el lugar principal de la acción –la casa de campo- y reaparece después del quinto día como lugar, en el cual el caballero se dirige a sus oyentes formulando, así, la *peroratio* de la obra. Linealidad se sugiere en el relevo del protagonista: el peregrino inaugura la obra con su discurso retrospectivo y el caballero le sustituye progresivamente hasta incluso superponerse a él dictando el momento de sus intervenciones.

Ambos oradores no están dialécticamente opuestos el uno contra el otro, sino que se produce un cambio fluido de la intervención de uno hacia la del otro. Esta fluidez le confiere al manuscrito una cierta linealidad, para la cual recurre a diversas instancias discursivas, a saber de la figura de un huésped, de un músico y de una voz narradora omnisciente, que, en ocasiones introduce y comenta los acontecimientos en la obra. La figura del huésped actúa como coordinadora temporal de las diferentes sesiones y es, además, quien acoge y presenta los oradores ante la comunidad. El músico, por su parte, realiza cantando un inciso temático y discursivo entre las diferentes intervenciones, cuya función es similar a la de un entremés en la obra dramática. El músico, en este sentido, adopta la función del coro en la tragedia griega, en tanto que actúa con una doble función entre personaje y voz narradora entre la ocurrencia de las partes dialogadas. A la fluidez entre las diferentes partes contribuye también la intervención de una voz narradora omnisciente, que abre el manuscrito y que se hace sentir ocasionalmente comentando el transcurso del tiempo, las reverencias de los oradores, la reacción del público o bien las llegadas y salidas de los interlocutores a la casa de campo.

1.5. La conversión como método

Las respectivas intervenciones del peregrino y del caballero no están abruptamente separadas la una de la otra, sino que más bien se produce una progresiva integración de la voz experiencial del peregrino en el discurso exegético y doctrinal del caballero. El discurso del peregrino termina siendo una glosa a petición del caballero allí donde había empezado siendo la historia de una vida caracterizada por la individualidad de la memoria y la autonomía de su discurso. Los *Dialogos contra a cristandade* escenifican, así, la progresiva integración del discurso individual en la

tradición exegética. El discurso sobre el yo y el discurso sobre la colectividad se unifican en la problematización acerca de la exégesis de las escrituras bíblicas. La progresiva sustitución de la voz del peregrino por la del caballero ilustra, sin embargo, en sí misma un proceso de conversión en el sentido apuntado por Kilcher / Schwartz (2010), esto es como transformación discursiva de sistemas sapienciales. El peregrino presenta una interpretación histórica basada en su propia vida, mientras que el caballero recurre a las Escrituras y diserta sobre la culpabilidad y castigo del pueblo judío empleando argumentos de la tradición teológica y filosófica. El discurso docto se apropia, así, de la interpretación histórica, sustituyendo la hermenéutica de lo personal e individual, de tal modo que el peregrino desaparece del discurso al final de la obra. El manuscrito termina situando al caballero sobre el camino hacia la casa de campo, en el cual pronuncia su síntesis sobre culpa y castigo del pueblo judío. No solo el peregrino ha desaparecido aquí de la obra, sino que la actividad discursiva se traslada hacia el exterior de la casa de campo – lugar en un principio anhelado por el peregrino tras haber atravesado varios territorios. La obra empieza y termina, así, ubicándose en el camino, al principio en un camino tormentoso y al final en un camino cercano al lugar anhelado. La sustitución discursiva entre el peregrino y el caballero se acompaña de la evocación de una de las alegorías del cambio más recurrentes en las literaturas occidentales. En los *Dialogos contra a cristandade* se articula una hermenéutica historiográfica basada en una sustitución identitaria de quien lleva –literalmente- la voz cantante en el texto y que primero es una voz experiencial y finalmente se convierte en una voz exegética, argumentativa y letrada. Este proceso funciona como conversión en el sentido de Kilcher/Schwartz (2010) en tanto que ambas voces focalizan la misma temática desde ángulos distintos –y la metáfora del ángulo que aquí empleamos se hace operativa también en los *Dialogos*, por el cambio espacial, al que ya aludíamos, desde el cual ambos oradores se pronuncian.

La conversión entendida en el sentido de Nock (1933) como transformación identitaria de un individuo se hace operativa en la macroestructura de los *Dialogos* siempre y cuando aceptemos ver al peregrino y al caballero como alegorías de una voz discursiva bipartida en el texto. El texto contiene elementos que forman parte de la experiencia individual del cambio de fe desde la conversión de Saulo en los *Hechos de los Apóstoles*, a saber las lágrimas y la claridad repentina que adviene tras haber entendido una verdad previamente oculta. La ubicación de la acción en un

lugar propicio para el estudio, la disposición argumentativa y declarativa (glosas, exégesis, etc.) de los *Dialogos* dejan entrever asimismo una preocupación por la temática de la ilustración del conocimiento.

La combinación de estructuras lineales y circulares le es inherente ya a los conceptos de *conversión* tanto cristiano como judío (cf. *supra*), de modo que los *Dialogos* incorporan el concepto como principio para su disposición. Esta acepción tanto lineal como circular ya se advierte en la lexicografía del siglo XVII, así, por ejemplo en el *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta ahora nunca visto* (1670), que traduce el término *conversión* con el lema *Bekehrung*. El étimo *verter* de *conversión* se asocia de este modo con la raíz morfológica *-kehr-* de *Bekehrung*, cuyo significado ‘regreso’ pervive tanto en este término como en *Umkehr* (‘giro, vuelta’), *Wiederkehr* (‘retorno’) y *Rückkehr* (‘regreso’). La idea de ‘regresar’ a la fe en un Dios monoteísta se encuentra ya en el *Antiguo Testamento* vinculada al traslado territorial del pueblo exiliado a su lugar de origen:

Bekehrung, dt. Übersetzung des biblischen Begriffs der Umkehr, zunächst der Heimkehr der Juden, die damit ihre Fehler abgeüsst haben, aus dem Exil in Babel, dann in der ethischen Läuterung (griech. *metánoia*) [...] Im speziellen Sinn kann damit auch ein Glaubenswechsel (Konversion) gemeint sein. (*Wörterbuch der Religionen*, s.v. *Bekehrung*).

La transformación discursiva e identitaria junto con el movimiento territorial son elementos constitutivos de los *Dialogos* tanto en su macro como en su microestructura; de este modo, la idea de una conversión se revela como principio literario y a la vez como práctica discursiva escenificada por los personajes y también por Pinto Delgado en la integración de diferentes tradiciones intelectuales para la constitución de su obra. En este proceso, los *Dialogos* escenifican una progresiva fusión entre lo individual y lo colectivo, que, en la crítica reciente se ha elevado a problema metodológico a la hora de delimitar una tradición autobiográfica judía análoga a aquella existente desde San Agustín. A este respecto, se ha constatado la ausencia del discurso confesional en la literatura hebrea. Allí donde se presenta un yo literario, actúa con la función de representar el colectivo, en el que se inscribe.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Una posición parecida la defiende Josef Shatsky, quien habla explícitamente del yo judío como de un tropo para la colectividad: «The purely personal in Jewish literature serves at most as a parable – pointing, that is, to some moral –but under no circumstances as an individualistic confession of the life of a man such as we find in non-Jewish literature (Shatsky, cit. en: Moseley 2006: 72).

[...] the careful plotting of the soul in search of perfection, the core of the confessional genre since the days of Saint Augustine, was foreign to Jewish tradition outside of the Kabbalah [...] Therefore, our autobiographies are so subjective -all autobiographies are subjective, but individualistic –we subjectivize the collective (Roskies, cit. en Moseley 2006: 72-73).

La ausencia de un yo análogo a la individualidad literaria que, en la tradición cristiana, se articula en las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau exponiendo públicamente sus flaquezas implica que la idea de un mejoramiento tal y como le sería inherente al concepto cristiano de *conversión* estaría asimismo despersonalizado en la literatura hebrea. Por *conversión* se entendería entonces no tanto no una ruptura en la vida individual, sino un inciso en la historia del colectivo ocasionado por un advenimiento imprevisible, a saber la expulsión, la esclavitud en el exilio, la Inquisición entre otros:

Jewish autobiographies [...] do, however, exist and have done so from the Middle Ages, at the latest. Such works, though, do not arise from within the tradition but are invariably prompted by external circumstance, namely, a catastrophic occurrence of personal or national dimensions. Jewish autobiographical texts are thus liable to appear, in a somewhat mechanistic fashion, at each breaking-point –the Spanish Expulsion, the Khimienlitsky massacres, the incursion of modernity into Western and Eastern Europe, the pogroms, the revolutions (Roskies, cit. en: Moseley 2006: 72-73).

Ante este trasfondo, la comparación entre las religiones judía y cristiana en los *Dialogos* y la contraposición de los dos oradores bien puede corresponderse con una contraposición de un concepto de conversión centrado en la personalidad individual –cristiano- frente a un entendimiento de la conversión como trauma histórico, que afecta a la identidad de todo un colectivo y que sería articulado por el caballero. Las recurrentes referencias de éste a la culpa del pueblo judío y a la legitimidad de su castigo abogarían por una tal presencia del trauma histórico en los *Dialogos*.

2. El exordio

Núcleo de lo que a continuación llamamos *exordio* en los *Dialogos* es el lugar de la acción, una casa a orilla del Amstel, y el camino que a él conduce. En ambos elementos se advierte una dimensión metadiscursiva, pues el camino es ya en la filosofía clásica la alegoría por excelencia para el método (gr. *méthodos*: 'camino') a seguir en la exposición de las propias ideas. El lugar, por otra parte, alegoriza ya en Quintiliano la memoria y se convertiría en alegoría central para la historia de los

tópicos literarios, entre ellos la del *locus amoenus*, de importancia primordial en el exordio de los *Dialogos*.

2.1. Los *Dialogos* y su metodología: sobre la alegoría del camino

Ya antes de comenzar los dialogos propiamente dichos el texto presenta a modo de introducción el espacio de la acción. En ello se distingue un espacio interior de otro ambos interrelacionados a nivel retórico por la metáfora del camino. «un camino mas horrido que deleytoso» es el que «sigue» de la puerta de una ciudad populosa hacia un lugar denominado como antiguo «Troya del Alba Agamenon», que en el presente es una pequeña y cultivada ciudad rodeada por jardines, riachuelos y por el mar. El camino consiste de varias «partes», contrapuestas entre sí: el oceano feroz por una parte, tierra fructífera por la otra. El espacio que albergará los dialogos se caracteriza, pues, por el contraste entre destrucción y cultivo: La ciudad que, cual Troya, fuera una vez destruida, se caracteriza ahora por su cuidado y «artificio». Esta imagen de las diferentes partes, que circundan la casa es retomada y ampliada en los dialogos propiamente dichos. Al igual que el camino, la casa se caracteriza por partes análogas a las del camino y la ciudad: un pequeño riachuelo, un jardín con diferentes flores, frutos y flores aromáticas, un bosque oscuro así como el mar. En este procedimiento de retomar y ampliar una imagen anunciada de entrada en el discurso, el camino se presenta como alegoría del método (gr. *methodos*: 'camino') que el propio texto escenifica, a saber su principio de continuar una tradición discursiva. Ya el vocablo que inaugura la obra, «Sigue» sitúa la idea de una continuación y tradición en un lugar privilegiado del texto y, así, de los *Dialogos* propiamente dichos. La continuación se revela como principio retórico, en tanto que las imágenes son retomadas y modificadas a lo largo del texto, que, de este modo, obedece a una estructura que, en sí misma, escenifica la idea de la *tradición*. El camino es, así, una alegoría poetológica para la estética tanto de la historia como del discurso, así como para la unificación de ambas: El protagonista llega sobre el camino hasta la casa de campo. Al mismo tiempo, el camino se presenta como método del texto propiamente dicho, de retomar y modificar las imagenes que él mismo crea. En la alegoría del camino se formula, así, también el programa de los dialogos de conducir a sus receptores de la estrechez hacia la amplitud, de la destrucción violenta hacia la perspectiva pacífica sobre la amplitud del horizonte

marino. El carácter polémico que parece expresarse en el título de la obra se revela, ante esta alegoría, como secundario. La escritura parece orientarse hacia una perspectiva de amplitud y pacifismo.

Ante este trasfondo, el camino no solo funciona como metáfora para la vida del peregrino, que se expondrá inmediatamente después de la descripción espacial, sino, además, como alegoría para el principio retórico de la imagen fragmentada –de la *catacresis*. El primer orador –el peregrino que expondrá el discurso de su vida– se concentrará sobre su huida del lugar de nacimiento a través de diferentes territorios. Este motivo de la huida reaparece en diferentes formas y con imágenes recurrentes a la vez que modificadas. La huida se presenta como transformación icónica y a la vez como catacresis, a menudo con una ambivalencia semántica, en la cual confluyen motivos de las religiones judía y cristiana – piénsese, por ejemplo, en el motivo del tabernáculo, símbolo relevante tanto para el culto eucarístico en el cristianismo como también en el judaísmo en tanto que icono transportable para la divinidad, que acompaña al pueblo judío en su existencia itinerante. Según una exégesis cristiana o bien judía, el tabernáculo se incorpora de manera más o menos coherente en la descripción del espacio sagrado y en el flujo de la narración. La lógica de las imágenes se vuelve, por su ambivalencia, incoherente, así también en lo que respecta, por ejemplo al fuego, que puede evocar tanto el fuego de las hogueras inquisitoriales como también el encuentro de Moisés con Dios en forma del zarzal ardiente.¹⁷⁶

2.2. El espacio de la acción

El camino y la casa de campo son los dos componentes principales del espacio literario. Las imágenes recurrentes establecen una relación de circularidad y complementariedad entre ambos. El océano feroz durante el camino reaparece como mar tranquilo en la descripción de la casa. Al mismo tiempo, es precisamente en la descripción espacial donde se hace operativa la *amplificatio* de las imágenes introducidas.

El lugar de los encuentros nocturnos se describe como espacio subdividido en dos áreas, cuyo núcleo está formado por un tabernáculo. Derivado del étimo *taberna*, al

¹⁷⁶ Sobre la ambivalencia semántica entre una contextualización judía y cristiana de los textos en la obra de Pinto Delgado véase Zepp (2010).

término tabernáculo le es inherente la idea de un lugar provisional, de acogida y despedida permanentes. Los *Dialogos* tienen, así, lugar en un espacio caracterizado por la casualidad y la fugacidad del encuentro en él. La Biblia de Jerusalén habla, a este respecto, de la Tienda del Encuentro¹⁷⁷ y la idea del 'encuentro' caracteriza asimismo la función de la sinagoga (cf. de Vries 2010). La referencia hacia los asientos situados debajo de dicho centro recuerda, de hecho, la arquitectura interior de una sinagoga. Mientras la sinagoga y la iglesia católica son, sin embargo, lugares de transmisión de lo escrito, a saber de la Toráh o de la palabra evangélica, la 'casa de campo' en los *Dialogos* es un lugar de recitación y de creación textual. Los recursos tanto a las escrituras bíblicas como a los poemas recordados son, en ocasiones, fijados por escrito, para conservar su memoria. Ningún indicio confirma la posibilidad de que el peregrino o el caballero lean sus discursos en voz alta ante el grupo de sabios, si bien la casa de campo contiene libros y está concebida para el estudio de la 'Santísima Ley'. La *histoire* de los *Dialogos* se centra exclusivamente en la recitación y no incluye ninguna actividad lectora en su discurso.

El tabernáculo no solo es el centro del lugar de la acción, sino también de la composición discursiva. La descripción del lugar sigue un movimiento de progresiva interiorización desde el exterior de la casa hasta el susodicho lugar central, que albergará los eventos restantes de la acción:

[...] be[...]s[...]auan las orillas del pequeño riachuelo su casa por un lado, por el segundo se dilatava un jardin de vuarias y deleytosas frutas, flores y yervas olorosas, y por el tercero un bosque de sombios arboles, y en el ultimo que miraua hazia la parte de la mar, una hermosa galeria, centro de los santos y maestros libros de cuya dotrina se alcanzan tesoros inestimables: la compania era la que conuenia para su terrestre felicidad en aquella misma parte dentro una sala, donde assistia

¹⁷⁷ «Así fue acabada toda la obra de la Morada y de la Tienda del Encuentro. Los israelitas hicieron toda la obra conforme a lo que Yahveh había mandado a Moisés. Así lo hicieron. Presentaron a Moisés la Morada, la Tienda y todos sus utensilios; los broches, los tableros, los travesaños, los postes y las basas; el toldo de pieles de carnero teñidas de rojo, el toldo de cueros finos y el velo protector; el arca del Testimonio con sus varales y el propiciatorio; la mesa con todos sus utensilios y el pan de la Presencia; el candelabro de oro puro con sus lámparas —las lámparas que habían de colocarse en él—, todos sus utensilios y el aceite del alumbrado; el altar de oro, el óleo de la unción, el incienso aromático y la cortina para la entrada de la Tienda; el altar de bronce con su rejilla de bronce, sus varales y todos sus utensilios; la pila con su base; el cortinaje del atrio, los postes con sus basas, el tapiz para la entrada del atrio, sus cuerdas, su clavazón y todos los utensilios del servicio de la Morada para la Tienda del Encuentro; las vestiduras de ceremonia para el servicio en el Santuario: los ornamentos sagrados para el sacerdote Aarón y las vestiduras de sus hijos para ejercer el sacerdocio. Conforme a cuanto Yahveh había ordenado a Moisés, así hicieron los hijos de Israel toda la obra. Moisés vio todo el trabajo y comprobó que lo habían llevado a cabo; tal como había mandado Yahveh, así lo habían hecho. Y Moisés los bendijo (Ex 39,32-43).

continuamente una lampara que alumbrando un almario de hebano con columnas de bronze era archiuo del sagrado pergamino, y tesoro de la diuina ley dada en Sinai, y alrededor uarios payneles de arboles y ftutos, representando cada qual los misterios que se en[...] en ellos, y en lo baxo assientos, q' seruian para los que con el continuo exercicio de tres uestes al dia alabauan a su criador en aquel suaue canto, que penetra asta la silla de la honra; [...] en el medio un tabernaculo donde se depositauan las sagradas correas de cabeza y brazo, manto candido y libros con que se moderan las penas de la falta del santo templo dos uezes abrazado por sacrilegas manos, o por mejor dezir por peccados de sus mismos habitantes.

El espacio de la acción se subdivide, pues, en dos espacios intercalados: Una 'galeria' con 'maestros libros' y una 'sala' con un armario iluminado, dentro del cual se guarda el 'sagrado pergamino' con la ley articulada en el Sinaí. La descripción de esta doble interioridad retoma los 'frutos' y 'arboles' ya empleados para la configurar el exterior de la 'casa'. La descripción del lugar de los encuentros sigue, pues, un movimiento de progresiva interiorización, en el cual los elementos exteriores llegan a formar parte de la interioridad descrita e incluso ocupan un lugar privilegiado, situándose alrededor de lo más santo, que es el pergamino con la ley del Sinaí.

Justamente la presencia de las flores y los árboles como elementos constitutivos del locus amoenus en la tradición horaciana constituyen la casa de campo no solo como lugar empírico, en el cual se reúnen los oradores de los Dialogos, sino también como espacio imaginativo que incorpora símbolos y motivos literarios constitutivos también de la literatura peninsular. Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo es, quizás, la obra paradigmática dentro de la literatura peninsular en lengua española, que emplea el *locus amoenus* en el exordio, vinculando, además, la metáfora del árbol con la idea de los misterios, de modo similar al exordio de los *Dialogos*:

[...]

Davan olor sovejo refrescavan en omne manavan cada canto en verano bien frías,	las flores bien olientes, las [carnes] e las mientes; fuentes claras corrientes, en iuerno calientes.	3
---	--	---

Avién y grand abondo milagros e figueras, e muchas otras fructas mas non avié ningunas	de buenas arboledas, peros e mazanadas, de diversas monedas, podridas [nin] azedas.	4
---	--	---

[...]

Sennores e amigos, palavra es oscura, tolgamos la corteza, prendamos lo de dentro,	lo que dicho avemos esponerla queremos: al meollo entremos, lo de fuera desseemos.	16
---	---	----

[...]

Los árboles que facen	sombra dulce donosa
son los santos miraclos	que faz la Gloriosa,
ca son mucho más dulzes	que azúcar sabrosa,
a que dan al enfermo	en la cuita ravisosa.

25

[...]

La evocación de un subtexto cristiano en los *Dialogos* le confiere al espacio de la acción una ambigüedad extensible a todas las glosas pronunciadas a lo largo de la obra. El espacio dedicado al ejercicio de la Ley Mosaica se presenta como *locus* inscrito en la tradición cristiana. Al mismo tiempo, este espacio se revelará como un lugar de la memoria: No solo el peregrino recitará el discurso de su vida en él, sino que el ejercicio de la Ley es en sí mismo un acto de rememoración religiosa y todos los discursos pronunciados se recitan –como ya decíamos– de memoria. Vinculando la idea del espacio, así, con la actividad memnotécnica los *Dialogos* propiamente dichos se remontan a la historia intelectual previa a la emergencia de las religiones monoteístas y, así, también del judaísmo y del cristianismo. Pues a Quintiliano se remonta la concepción de la memoria como espacio, en cuyos rincones se albergan los diferentes pensamientos. La casa de campo en los *Dialogos* dispone asimismo de espacios destinados a diferentes actividades menotécnicas: la lectura de los 'maestros libros' para recordar la tradición y el ejercicio de la Santa Ley como práctica de la tradición dentro de la comunidad. Centro tanto de la memoria intelectual como de la religiosa es el tabernáculo y, así, el que es centro permanente de una comunidad que se entiende como peregrina y en constante movimiento territorial. Núcleo, pues, del espacio concebido por alusiones al judaísmo, al cristianismo y a la retórica clásica, es, pues, un símbolo, que, para el pueblo judío es fuente de reafirmación identitaria a través de la historia. Las evocaciones literarias que hacen pensar en los orígenes de la historia intelectual de Occidente al comienzo de los *Dialogos* se conducen hacia un espacio, cuyo núcleo es la afirmación de una identidad judía y a la cual acudirán varios hombres doctos a lo largo de varias noches. Como se sabrá después, las intervenciones de los oradores son precedidas de manjares, en los cuales se 'fortalece' «la debilitada naturaleza», que provee tanto una evocación del 'cuerpo' en su significación biológica frente a los diálogos como

alimento del espíritu, como también de una idea de la comunidad como 'cuerpo', en el sentido político de la metáfora.¹⁷⁸

En este sentido, es de notar que la casa de campo –el lugar de la memoria- se presenta como un lugar elegido y a la vez como un lugar de la elección. En él se reúnen «ingenios» temerosos de Dios, para el «exercicio de nuestra Santissima Ley» y para entretener el tiempo. La casa de campo es propiedad de un personaje afín tanto al motivo del niño sabio («moço en años, viejo en prucencia») como también a la figura del ascético, que favorece el ejercicio para alcanzar la contemplación de 'lo superior': «en tanto grado que lograba las horas en todo lo que aprovecha despues de las ultimas». El espacio, en el cual tienen lugar los diálogos, no es, pues, un espacio de orientación libre, sino más bien determinado por este dueño, cuya función es, además, de acoger los oradores, inaugurar y clausurar los encuentros. El lugar de los diálogos es, pues, un espacio pacífico elegido por su dueño y a la vez un lugar de elección para quienes son acogidos entre los integrantes de la comunidad. Criterio primordial para la elección del lugar, habría sido, según lo explicita el propio dueño, su aptitud para la memoria. El interior de la casa de campo es, así, a la vez lugar de oración pero también de rememoración de quienes se oponen a los integrantes del grupo – los así llamados «descuydados»:

[...] para que gozando el alma de aquel licor y mana buenissimo queda a la posteridad memoria de semejante elecion y motivo a los descuydados de seguir igual intento, que olvidados de la luz del sol con la niebla del humano interes quedan engolfados en el pielago de sus miserias; (f. 3).

El concepto de los «descuydados» se presenta como antónimo a la idea del *cuidar*, a saber del 'recordar', afín al galaicoportugués *cuíta* y *cuítar*. Covarrubias, (cf. *Tesoro* s.v. *descuidar*) recoge, de hecho, el olvido como sema de la voz *descuido*: «Descuido, el olvido y poco cuidado». Covarrubias precisa su definición, sin embargo, mencionando el vínculo entre el 'olvido' y un momento de inmediatez: *descuidar* es, pues, «perder cuydado [...] Descuidado, el que no cuida de alguna

¹⁷⁸ La acepción política de la aquí evocada 'naturaleza' fortalecida por la comida en comunidad se refuerza al tomar en cuenta la reflexión de Elias Canetti en su clásico *Masse und Macht* sobre los mecanismos antropológicos del poder. Según Canetti, existe una correlación entre la comida y el discurso político; quienes son capaces de comer más que los demás satisfacen para el resto de la comunidad la necesidad antropológica de confiar en la propia supervivencia. Canetti habla, en este sentido, del 'comedor campeón' («Meisteresser») como prototipo para incorporar el poder político. Figuras antagónicas a este tipo serían, para Canetti, el ascético y el melancólico por rechazar la comida como garante antropológico para la supervivencia del grupo. (Cf. CANETTI (1994) ; VON MATT (1994).).

cosa que le sobreviene derrepente». El 'descuydado' es, pues, un no-practicante, un aspecto que remite al núcleo del papel de la actividad discursiva en los *Dialogos*: La comunidad ha de cuidar la «memoria de semejante eleccion», esto es de la elección de la comunidad, pero también del lugar, en el que se reúne. En tanto que documenta los diálogos mantenidos en la casa de campo, el discurso literario se entiende, pues, como tradición del *cuidado* de lo súbito, inmediato, realizado por las imprevisibles llegadas de los oradores a la casa de campo y también por las intervenciones discursivas por parte de los oradores. *Literatura* significa cultivo de ese momento súbito, constitutivo para la propia elección.

3. El discurso del peregrino

Para quienes actúan como oradores dentro de la comunidad de ingenios elegidos, la acentuación de lo súbito como momento de la propia elección implica la rememoración de su condición de marginados. Esta tendencia se observa con particular claridad en el discurso del peregrino, que, inaugurando la línea de diálogos, eleva la marginación recordada a hilo conductor de todos ellos:

[...] y así para principio de lo porpuesto sea esta noche del peregrino, q discursando en el caso de su vida seguiran los demas los puntos ue en la noche de antes se propusieron.

El discurso de su vida se inicia con la problemática acerca de la diferenciación entre lo recordado y lo vivido. El peregrino legitima su discurso con la obediencia y con la meta de clarificar el pensamiento a través de la actividad discursiva. El discurso de la vida se presenta, así, desde un principio, como continuación discursiva y no tanto como relato autónomo de una vida individual.

[...] en renovar tormentas passadas es bolver a experimentarlas de nuevo, porque sintiendo el coraçon por la imaginativa aquel rigor que se le representa queda tan absorto que duda si por vventura aun está sujeto al mismo daño todavía dos no pequeñas razones echaran de si este temor; la primera la obligación de la obediencia de mayor grado q el sacrificio, y la segunda que despues de passadas las sonbras de la noche queda el sol con mayor luz [...] lo juzgan por mas eficaz.

El discurso de la vida propiamente dicho abarca meramente unas pocas líneas y menciona el lugar de nacimiento del peregrino en un lugar fronterizo entre Portugal y Andalucía – generalmente identificado con el Algarve – y su huida primero a Lisboa, la «ciudad de Ulises», después a Brabante hasta su llegada a la ciudad populosa a

las orillas del Amstel. Este movimiento de los orígenes en un lugar fronterizo hacia la ciudad populosa va acompañada de la obediencia hacia la Santa Ley y también hacia los padres, quienes la han implantado en el peregrino. El movimiento a través de diferentes territorios descansa, pues, sobre el seguimiento de las raíces biológicas, de las cuales emanan, a su vez, los orígenes religiosos. El primer orador de los *Dialogos* es, así, en su calidad de peregrino conservador y (trans-)portador de la tradición que le ha sido implantada. La conservación de las tradiciones parece haberle constituido como peregrino, a saber como buscador de un espacio, en el cual exteriorizar la Ley que lleva interiorizada. Al tiempo que esta búsqueda se desarrolla traspasando fronteras geográficas, el peregrino adopta una cierta función traductora – su trayectoria vital parece resumirse en el movimiento hacia la forma apta para manifestar su saber, en suma la actividad de un traductor en búsqueda de un lenguaje ajeno para su propia interioridad. Esta búsqueda de lo ajeno para articular lo propio recuerda los acontecimientos narrados en el Éxodo. El versículo 25 contiene indicaciones precisas para la construcción del santuario, de modo que el pueblo israelita, a punto de abandonar Egipto bajo la dirección de Moisés, rememore el lugar central de lo divino, a pesar de su existencia itinerante. El discurso del peregrino retoma, a nuestro entender, la idea de la itinerancia como premisa indispensable para objetivar la propia interioridad. El peregrino nombra la obediencia frente a sus progenitores como punto de partida para sus viajes; estos no sirven al propósito de encontrar una verdad determinada, sino, al revés el reconocimiento de la verdad origina, en sí misma, la existencia itinerante.

El título hebreo del Éxodo es 'Libro de los nombres' y con ello se articula un estrecho vínculo entre los conceptos del viaje y de la conservación de los propios orígenes. La preocupación se observa también en los *Dialogos*. La ciudad de Lisboa se nombre según su fundador legendario «ciudad de Ulises» y la meta del camino –la ciudad populosa– según el río Amstel, que es no solo origen de la ciudad de Amsterdam sino también de su nombre. y el peregrino es el único orador de los *Dialogos* que lleva un nombre propio, a saber Mosheh. Los demás se denominan a modo de tipos como 'el cauallero', 'el musico' y 'el sabio'. El peregrino es, por un

lado, el único orador individualizado y, como tal, personificación de la preocupación por la temática de los orígenes en la obra.¹⁷⁹

La juventud del peregrino está, al igual que la de Moisés, marcada por la huida y vuelta al lugar de origen. El peregrino describe cómo los 'humores alterados' de la ciudad de Lisboa le habrían obligado a regresar a su lugar «natural» que, al mismo tiempo, se presenta como «poco deseado». Moisés, por su parte, huye primero de Egipto a Midian, regresa, sin embargo, después de su vocación para cumplir su misión liberadora. Tanto para Moisés como para el peregrino de los *Dialogos*, el lugar de origen es una meta obligada, sujeta al cumplimiento de una misión. El regreso no resulta de una decisión autónoma ni tampoco de un sentimiento de melancolía hacia el lugar de origen.

Antes de regresar a Egipto, Moisés encuentra a Dios propiamente dicho, quien le explica su misión. El peregrino de los *Dialogos*, por su parte, escribe dos poemas largos, que recita de memoria en la casa de campo y que constituyen el 'discurso de su vida' propiamente dicho. A ellos les dedicamos las siguientes páginas.

3.1. El primer poema: la anulación del yo

El primer poema del peregrino Mosheh abarca 64 redondillas y se deja subdividir en cinco apartados, en los cuales alternan un tono apostrofico con otro más bien didáctico-moralizante. Algunas partes están en sí mismas cerradas, otras funcionan más bien como piezas de enlace en aras de la coherencia textual. El poema atraviesa un camino desde la experiencia histórica individual hasta la contemplación de Jerusalén, la ciudad idealizada y la alabanza divina, en la cual desemboca el poema. A la manera de una *mise en abyme* el poema retoma aquí el movimiento de la estrechez hacia la amplitud ya anunciada en la descripción de la casa de campo relacionándola con el vínculo entre el yo y los espacios histórico y religioso.

3.1.1. Memoria histórica

Como en los poemas bíblicos de João Pinto Delgado, en los *Dialogos* contra a cristandade se formula una preocupación por la historia del pueblo judío.

¹⁷⁹ El vínculo entre la temática de los orígenes y la creación literaria entre los así llamados *marranos* entre los siglos XV y XVII ha sido minuciosamente estudiado por Zepp (2010), con un extenso capítulo sobre los poemas bíblicos de Pinto Delgado.

Como demuestra Zepp (2010), la obra de João Pinto Delgados se presenta como interpretación propia de la historia del pueblo judío. Esto vale particularmente para los poemas bíblicos, *Poema de la Reyna Ester* und *Historia de Rut*, pero también para los *Dialogos contra a cristandade*. Pinto Delgado echa mano de la forma poética para articular su hermenéutica historiográfica e inscribir asimismo la historiografía del yo en ella.

De las siete partes, en las cuales puede subdividirse el primer poema del peregrino, las estrofas 2 a 20 formulan una interpretación histórica en un sentido más estricto. El poema actualiza, en esta parte, la situación comunicativa, en la cual el yo se presenta «resucitando de los muertos» a partir de una casa maldecida. El discurso del yo es, pues, el de un renacido, cuya perspectiva se dirige a las circunstancias de su emergencia. Esta preocupación por los orígenes –podríamos hablar incluso de una fijación, tomando en cuenta la metáfora de la mirada fija sobre la casa- se revelará como una constante no solo en el discurso del peregrino sino a lo largo de toda la obra:

Y antes de salirme della, considerando en aquella maldita casa, ruina de tantos miserables, aunque talvez despertadora de olvidados, resuscitando los muertos en el credito de la Divina Ley que el temor y negligencia de padres bolvió en olvido, y poniendo los ojos en aquella casa, diré lo que escreví, si la memoria lo retiene:

Aqui está la infame puerta,
la del olivo y la espada,
para salir tan cerrada
y para entrar tan abierta.

3.1.2. Sobre la justicia divina

La siguiente estrofa parece articular el motivo del *memento mori* zu artikulierem: la noche le pone límites al «plazer» diurno. El yo formula su distanciamiento de los placeres cotidianos, consciente del carácter limitado del tiempo. El concepto de la 'cuenta' es, aquí, de importancia primordial. Por un lado, «cerrar la cuenta» apunta al significado 'concluir' tal y como lo recoge el *Tesoro* de Covarrubias. Se articula aquí un *memento mori* propio de la estética barroca, en la cual se rememora el carácter efímero de todo lo terrenal. Por otro lado, la 'cuenta' se entiende en el sentido de 'cómputo'. Ya en otro lugar, el poema retoma la idea del cómputo para cuestionar la lógica del concepto de la Trinidad: ¿Cómo pueden ser tres personas una sola? ¿No

deberían ser entonces veinte tres? El yo conduce esta lógica computacional cristiana *ad absurdum* precisamente a través del término 'cuenta':

Hazes veynte y hazes diez,
y no puede hablar ninguno;
quien dize que tres son uno
dirá que veynte son tres.

Tu cuenta es un impossible,
y en esso estriba tu fee,
diziendo: 'Lo que no sé,
esso es a Dios lo possible'.

El término 'cuenta' despliega, entonces, significados afines a los de 'cómputo'. La referencia a los 'engaños' y también al día a punto de transcurrir evocan, en este contexto, el fin del cómputo temporal cristiano por parte del yo literario. La trinidad es el concepto por excelencia para el cómputo temporal cristiano que, a su vez, descansa sobre la realización de la llegada del Mesías, Dios hecho hombre, que habría salvado la humanidad con su pasión terrenal. Mencionando la imposibilidad aritmética de la trinidad cuestiona la identificación de Jesús de Nazaret con la figura del Mesías, en la cual se orienta el calendario cristiano. La fe en un Dios omnipotente contradice la idea de su incorporación en un ser humano. La formulación 'cerrar la cuenta' se corresponde, ante este contexto, con la carencia de lógica dentro del cómputo temporal cristiano. El nombramiento del Amstel y también de Ulises como fundador legendario de Lisboa funcionan como evocaciones de una temporalidad mítica, que, anulan la interpretación del personaje histórico, Jesús, como Mesías. La última estrofa, en la cual aparece el yo del peregrino apostrofa a Dios mismo reclamando su venida. Esta venida ha de mostrar la superioridad de la sabiduría divina sobre su 'fuego'. El 'fuego', por su parte, funciona en el poema como alusión a las hogueras inquisitoriales. La presente estrofa se lee, de este modo, como apelación a la intervención divina en el transcurso de la Historia y, así, como derrumbamiento de la convicción cristiana, según la cual la venida del Mesías ya se habría realizado en la figura de Jesús de Nararet.

3.1.3. Transición: El apóstrofe a Esaú

En una segunda parte, el poema se dirige al «fiero Esaú», quien ha vendido su primogenitura a cambio de un plato de lentejas. La figura bíblica de Esaú, hijo

primogénito de Isaac y Rebecca, hermano de Jacobo, se constituye como paradigma para el rechazo y desprecio de la elección divina. Esau wird damit zum Sinnbild für jene, die ihre Herkunft veräussern, im Gedicht mit dem Begriff des 'perder'¹⁸⁰ belegt.

El recurso a Esaú para personificar el orgullo de quien rechaza una distinción divina es interesante al considerar que en las escrituras bíblicas la renuncia de Esaú es parte de una intriga concebida entre su madre y su hermano, Jacobo, quien, disfrazado de Esaú, se presentará ante el padre moribundo para reclamar la herencia que lo corresponde. La renuncia de Esaú es, así, un rechazo de la propia identidad que, en consecuencia, es usurpada por su hermano menor. La comunidad que en los Dialogos se reúne en un espacio apartado, para reflexionar sobre la Santa Ley, muestra incluso ciertos paralelismos con la acción oculta –entiéndase la intriga- llevada a cabo por Jacob y Rebecca, con la cual traicionan al primogénito de la familia. La astucia para apoderarse de la herencia parece presentarse como una particular virtud, vistos los atributos solemnes con los cuales se describe el grupo de ingenios elegidos. Esaú, por el contrario, no funcionaría como víctima de una conspiración destructiva de sus derechos jurídicos, sino como pecador, que menosprecia sus propios orígenes. El postulado del texto sería, ante este trasfondo: Quien no repara en la conservación de sus orígenes se apostrofa con el epíteto del orgullo ('fiero'), válido entonces tanto para el personaje bíblico de Esaú como también, por analogía, para el judaísmo en tanto que 'hermano mayor' de la religión cristiana. Al 'fiero Esaú' se le reprocha, de hecho, su 'confusión', de tal modo que la nitidez intelectual, con la cual operan su madre y hermano resulta, por oposición, una virtud deseable:

Entonces tu confusion
que mal agora lo advierte
a de ser tu misma muerte
y muerte sin redempcion.

Esaú se lee, al mismo tiempo, como alegoría del cristianismo propiamente dicho, que, desde el punto de vista histórico, reinterpreta la Ley Mosaica sobreponiéndose a su literalidad y, de este modo, sus propios orígenes conceptuales y teológicos.

¹⁸⁰ Advertíamos ya en el capítulo sobre Santa Teresa que el concepto del 'perder' puede adoptar tanto el significado de 'perdición', en el sentido de un error existencial como también el perderse a uno mismo como premisa indispensable para el encuentro con lo divino. Una ambivalencia similar adopta el concepto en los *Dialogos*.

La evocación de Esaú presenta en el poema la temática de los orígenes traicionados y eleva, a la vez, el tema de los orígenes más allá del nivel de la memoria histórica, con la cual se inicia el poema, hacia el nivel existencial, en la figura de un tú traidor y a la vez traicionado.

3.1.4. La conversión como sueño del Otro

En el poema de Pinto Delgado se hace igualmente operativa la idea de la 'conversión' como sueño de sí mismo en cuanto Otro, a través del motivo de la 'puerta' y afecta a El poema está escrito en redondillas y en la segunda de ellas se introduce un 'tú', un destinatario, primero indetermindado, luego apostrofado como «nave», como «el más fiero león», dotado de un «pensamiento» al que «la doncella, entre el tormento» «responde» «medio viva y medio muerta». Ya en el primer poema 'aquí está la infame puerta' se relaciona este símbolo de novedad con el temor a equivocarse: Es recurrente el concepto de 'incertidumbre' cuando se evoca «La doncella, entre el tormento, / estando en la vida incierta» y aun al mencionar la «confusión», el 'sol perdido' («y en ellos el sol perdiste»), que culminará, por un lado, evocando el motivo de los 'dos caminos' en el segundo poema y, por otro lado, en la formulación de lo que, a nuestro entender, podría verse como una teoría de la conversión en la obra de Pinto Delgado:

Y tú, Pueblo que probaste
del Dio la piedosa vara,
vuelve, vuelve a Quien te ampara,
pues te escucha y no llamaste.

No mudes el corazón
de tu escudo y de tu Rey;
¡sea tu objeto su Ley
y tu vida su razón!

Sigue sus santos preceitos,
que en medio los escuadrones
entre rabiosos leones,
has de alcanzar tus efetos (vv. 97-198).

El papel primordial de los 'preceptos' ante la mudanza del 'corazón' concuerda, en el poema con el llamamiento hacia el 'volver', que, en sí mismo es ambigüo en cuanto 'regresar' o bien 'transformar'. Pues el 'Pueblo', que experimentó la violencia divina es llamado a 'volver' o 'volverse' hacia 'quien le ampara'. Es discutible hasta qué punto el llamamiento a no mudar el corazón pueda ser irónico, pues ¿cómo 'no

mudar el corazón' del mismo «Rey», que, al igual que el «Dio» amenaza el pueblo con su «vara»?

3.1.5. El yo y la ciudad de Jerusalén

Auf den ersten Blick kommt dem Ich eine untergeordnete Funktion zu. Es erscheint in nur drei von 64 Strophen und stellt sich als bittendes und die Gegenwart Gottes Erwartendes dar:

[...]

Contemple mi pensamiento
siempre en ti y tu grandeza,
porque la humana riqueza
es oja que lleva el viento.

Jamás irán mis engaños
tras el día de plazer,
que al fin, el anochecer
cierra la cuenta a los años.

[...]

Acude, o Señor, te ruego;
acude a la pena grave!
Sepa el mundo, si no save,
que puedes mas que su fuego.

El yo se presenta en diálogo con la ciudad de Jerusalén, uno de muchos interlocutores, a los cuales el yo se dirige en el poema. En primer lugar, se formula una confesión¹⁸¹. A diferencia de las *Confessiones* de San Agustín, el yo de los Dialogos apostrofa no Dios sino la ciudad santa comprometiéndose para su contemplación. El lugar geográfico, Jerusalén, se sitúa, así, en la óptica del yo creador del discurso literario y es contrapuesta a las riquezas humanas, metaforizadas por una hoja llevada por el viento. La combinación del lugar fijo, Jerusalén con la idea del viento efímero y cambiante expresa la dirección y orientación como problema central en el discurso de la vida del peregrino, caracterizado por la itinerancia territorial antes de alcanzar la casa de campo donde tiene lugar el discurso autorreferencial. Se articula, así, la utopía de una perspectiva fija, alegorizada por la ciudad de Jerusalén, que contrapese la volatilidad de la

¹⁸¹ Entendemos por *confesión* aquí un discurso afín a la así llamada *Bekenntnisdichtung*: «[...] jede Dichtung, in der innere und äussere Erfahrungen und Erlebnisse des dichtenden Individuums zum Ausdruck kommen und (wenn auch verarbeitet, d.h. indirekt) einem Publikum 'bekannt' werden» (ML, s.v. *Bekenntnisdichtung*).

existencia humana. El peregrino aspira a mantener su *status quo* en tanto que buscador de la renovación y a la vez obediente de los principios de sus antepasados.

3.2. El segundo poema

El segundo poema del peregrino consta de cincuenta redondillas y difiere del primero en cuanto a su composición. No estamos aquí ante una subdivisión estructurada como en el primer poema, sino más bien ante un conglomerado de diferentes motivos –entre ellos el de la volatilidad del destino humano («Ligero viento es la vida») y alusiones a rituales y cultos del judaísmo como el sabat, la imagen de la oveja y el vínculo entre la pascua y la alegría.

El segundo poema difiere del primero también en cuanto a la función del diálogo propiamente dicho. Así, una vez finalizada la recitación, Matatias Abrabanel formula un comentario, que no es tanto una pregunta de comprensión sino más bien una digresión sobre los temas evocados en el poema («Mas, pues esta noche se dio al Peregrino, parece agravio con digresiones quitarle el tiempo que resta para su discurso»). La temática del tiempo traspasa, así, la esfera del poema propiamente dicha convirtiéndose en tema de la interacción entre los integrantes de la comunidad elegida. Los comentarios en prosa por parte del público oyente se presentan ahora como continuación del recital del peregrino y ya no como intervenciones orientadas hacia la mejor comprensión del poema expuesto. Esta línea recta establecida entre el orador y sus oyentes se puede ver como momento fundacional de una tradición por parte del peregrino: su público no es ya mero descodificador del discurso poético sino su continuador y afirmador.

En el centro del segundo poema del peregrino está el motivo de los dos caminos que se contradicen – un motivo, cuyos orígenes se remontan a la mitología romana con Ianus y sus dos caras dispuestas en dirección contraria.

Dichoso quien escogió
de dos el mejor camino
y el velo del desatino
la vista no le cegó.

Etimológicamente, el nombre *Ianus* pertenece al mismo campo semántico como *ianua*, la palabra latina para *puerta*, de la cual deriva también el mes *enero* como primer mes del año. Su significado concierne así todo lo relacionado con el principio y el fin, las entradas y las salidas, puertas y portales. Las calendas, esto es los

primeros días de cada mes se dedicaban a este dios. Algunos textos de temática o inspiración judía simbolizan este motivo de la doble dirección que a la vez marca un principio y un final con el portal o la puerta. Pero ya el comienzo del *Antiguo Testamento* está marcado por una figura de que indica duplicidad. La lectura cabalística, según la cual la letra 'Beth' significa 'dos' revela que la duplicidad está al inicio de toda creación, un inicio denotado explícitamente por la palabra 'Bereschith' que con su significado 'En el inicio' marca el comienzo del *Génesis*. Un poema de Heinrich Heine publicado en su *Buch der Lieder* ('Libro de los cánticos') está construido sobre la homonimia de la palabra alemana *Thor*, que con artículo masculino significa *neccio* mientras con artículo neutro significa *portal* y muestra semejanzas con el primer poema de Joao Pinto Delgado.

La interrogación del poema se desplaza pues a preguntas de unidad y división, totalidad y fragmento. La continuación de esta estructura, en la cual una totalidad poética se enfrenta a dos mitades, se expresa en el verso 61 del segundo poema cuando se inicia lo que Oelman (1982) llama «nueva vida imaginada» del amigo. Elemento central del segundo poema es, de hecho, la falta de «descanso», en el cual la «oveja [...] que buelva a sus rebaños» «De monte en monte camina». La ambigüedad del camino se traduce, pues, en un llamamiento a un *tú* lírico errante, que, sin encontrar sosiego, se entrega a la «ligereza»¹⁸² de la vida y termina «llegando allí, / con el contento, que es justo, / salgan lagrimas de gusto, / sino salieren por mi».

Una lectura teológica de estos elementos los relaciona con una simbología dicotómica según la cual la «oveja» es Israel que sucumbe a la Inquisición y el poema se construiría como lamento por el sufrimiento del pueblo judío bajo la opresión cristiana. Sin embargo, ya en este punto se demuestra la dificultad de segregar los elementos „judíos“ del poema de aquellos „cristianos“ que en él aparecen, tal y como lo sugiere Oelman. No cabe olvidar que la tradición judeo-cristiana que tanto en el discurso teológico como en el teórico cultural se menciona como unidad sigue, a pesar de las diferencias doctrinales, un principio monoteísta radicalmente opuesto a la religiosidad pagana y aun al politeísmo de la cultura egipcia (cf. Assmann). El lamento que parece estar presente en esta estrofa inicial tiene una relevancia distinta en la tradición judía y en la religiosidad cristiana, sin

¹⁸² «Ligero viento es la vida, / la muerte bolando viene; mal haze quien se previene / al punto de la partida».

que las respectivas diferencias provoquen diferencias elementales en el significado del poema. Así, en tanto en la biblia hebraica, el Tanach, como en la biblia cristiana, las lágrimas son un elemento indicador de la conversión. Las *Lamentationes* cuya autoría se le atribuyó durante mucho tiempo al profeta Jeremías lamentan tanto destrucción del templo como el exilio babilónico en un estilo elegíaco. Este estilo no sólo está marcado por una personificación de Jerusalén como «hija de zion», viuda abandonada, amada violada, klagende Mutter etc., sino también por el fluir de las lágrimas.

Sie weint und weint des Nachts, und ihre Traenen [laufen]
ueber ihre Wangen. Sie hat keinen Troester unter allen, die sie
liebten; alle ihre Freunde haben treulos an ihr gehandelt, sind
ihr zu Feinden geworden (*Lamentaciones*, 1.1.)

Las lágrimas en la tradición cristiana son, al contrario, elemento de conversión. Lo sabemos de San Agustín, cuyas lágrimas señalan un estado superior de conocimiento cuya ausencia previa se lamenta mediante lágrimas. Pero las lágrimas de San Agustín señalan el fin del sufrimiento mientras que en el *Antiguo Testamento* lo actualizan. De esta función divergente de las lágrimas se deduce también una función diferente del lamento en el judaísmo y en el cristianismo. El lamento en el judaísmo parece ser un ejercicio de acercamiento a Dios: una reafirmación continuada de los propios pecados garantiza la consciencia de inferioridad frente a la instancia divina. No así en el cristianismo. Las lágrimas del cristiano son purificadoras y se relacionan con la efectividad purificadora que se le atribuye al agua, por ejemplo al agua bautismal. En el poema de Pinto Delgado, las lágrimas concuerdan, sin embargo, con el «navío», que reclama la obediencia del tú en el poema. La voz lírica del poema presenta, a nuestro entender, un desengaño parecido al que apuntábamos ya en el Guzmán: la «vigilancia» de la «nautica voz» ha de resistir la «interrupción» del sueño.

El tono elegíaco del segundo poema va de la mano, pues, con un llamamiento al desasosiego hasta alcanzar la 'afirmación' en la tierra deseada. El tú lírico, expuesto a la duplicidad y ambigüedad de sus caminos existenciales a escoger se transpone, además, a la oración divina, que le otorga al poema un carácter preceptista y refuerza el vínculo entre la idea de 'desasosiego' y la idea del sujeto 'errante':

Acude a quien no te olvida,
entre penas y entre daños,
aunque por montes extraños
anda tu oveja perdida.

El poema funciona, así, como manifiesto de continuidad discursiva e identitaria, en el cual se invita al destinatario a no dejarse 'interrumpir' por la utopía, sino de entregarse a la duplicidad de su camino existencial, en el cual los polos del desasosiego y del error están inextricablemente unidos. La conversión no se presenta, aquí, como alternativa entre dos polos opuestos, sino, al contrario, en la imagen de las lágrimas, del sujeto desasosegado e itinerante, como continuidad entre ellos. Los poemas, que Pinto Delgado ha intercalado en su relato autobiográfico albergan la paradoja de, a la vez interrumpir el flujo de la narración y de presentarse como espacio, en el cual se deconstruye la idea de una 'interrupción'. En su lugar, se proclama el 'flujo' de ideas entre polos opuestos, la conciliación de ambos, y así, la consciencia de una vida *marrana*, que afirma las dos voces de su discurso, sin favorecer a ninguna.

4. Conclusiones

4.1. Una poética de la *ilustración*

En su reconstrucción de vida y obras de João Pinto Delgado, Sousa Viterbo (1910) enaltece el estilo de su compatriota subrayando su distancia hacia las poéticas del barroco español. Comparando la obra de Pinto Delgado con la de su contemporáneo, Miguel da Silveira, Sousa Viterbo (1910: 3) constata lo siguiente:

Mais hyperbolico e retumbante que Delgado, não evitou como este a influencia do culteranismo e da escola de Gongora, influencia de que raríssimos conseguiram salvar-se indemnes. Silveira foi uma vítima dos defeitos da sua epocha, de que não se resgatou por falta de um talento excepcional, á semelhança de um astro que fouxamente rompe as caliginosas nuvens que empanam a sua claridade.

Pinto Delgado es visto, así, como contraejemplo no solo de su contemporáneo, Silveira, sino del barroco español con su elevación de la *obscuritas* a ornamento fundamental de su poética. Una renuncia a la *obscuritas* en los *Dialogos contra a cristandade* solo se puede constatar en detrimento de aquellos pasajes donde el hipérbaton y la inclusión de estructuras afines a la adivinanza en la disposición de los diálogos. Obsérvese, por ejemplo, la evocación de ciertos cristianos nuevos quienes habrían denunciado a sus compatriotas portugueses ante la Inquisición. En un elenco de nueve poemas dispuestos en forma de enigma, los Dialogos evocan la identidad del personaje traidor esclareciéndola a continuación en un comentario en prosa:

Un desbaratado donzel
que sus secretos no calla, //
que el bien que en su padre alla,
alla mal su madre en él.
En el maldito tropel,
es un fiero escorpion,
y a su casa y su nacion,
y aun a si mismo condena,
creyendo que quanto ordena
es por divina elecion.

Un hijo de Manuel Alvarez de Crasto, huydo (dezian) por el peccado de Sodoma. Su madre que conocia la Verdad le hizo que viviesse alli; pero, su padre siendo otro, siguió los passos dél, que no el intento della. Y, siendo su padre un rustico, un villano, fue su retrato este hijo, descubriendo los secretos de su hermano y casa a los que lo ignoravan, para despues ser la causa de ruina que padeció, aunque este maldito en aquel tiempo estava ausente.

Considerando la intención satírica de este juego poético con la identidad traidora, se refuerza la reminiscencia al empleo de la circunlocución por Francisco de Quevedo, a saber en su conocidísimo soneto *Érase un hombre a una nariz pegado*. La exposición dialógica de estos enigmas poéticos evocan, además, los diálogos que Luis de Góngora emplea precisamente en su poesía satírica; piénsese por ejemplo en el también conocidísimo *Dineros son calidad*. Junto a la disposición del discurso, la alternancia de verso y prosa caracteriza toda la obra y recuerda en mucho la tradición de la glosa, a la cual recurren no solo las sátiras de Góngora y Quevedo sino también la poesía mística, donde la relación entre el yo y lo divino se formula a partir de una autoexplicación del yo.¹⁸³ En tanto que se trata de esclarecer la identidad de un yo, la poética barroca revela, con estos mecanismos, una tendencia hacia la ilustración, entiéndase autoaclaración, que se advierte asimismo en la obra de Pinto Delgado.

Los *Dialogos* no están, pues, libres de reminiscencias a elementos constitutivos de la poética barroca, entre los cuales cabría subrayar, además, los recurrentes motivos del claroscuro, la fugacidad del tiempo así como el engaño y desengaño.

Elemento fundamental de los *Dialogos* es el recurso a la biblia hebrea, no solo en el discurso sobre la memoria del yo literario mencionando personajes bíblicos como por ejemplo Esaú, Daniel y los Profetas, sino también en aquellos pasajes que contraponen los dogmas cristianos a los del judaísmo. El siguiente diálogo dispuesto

¹⁸³ Recuérdense a este respecto las glosas poéticas de San Juan de la Cruz y también la manifiesta autoexplicación de Santa Teresa con respecto a sus visiones místicas.

a modo de disputa teológica en verso muestra el papel central que ocupa la discusión de elementos constitutivos de la fe judía:

Dijo¹⁸⁴ el sabio cuyas razones mando el huesped despues se escriuiessen en uerso para que el tiempo que suele arruinar la memoria, no tuuiesse tanto poder en ella que dizen assi.

[...]

Xpiano. Pues el peccado mayor
 de idolatria [nacio]
 y en ella el pueblo pecco;
 castigado aquel error.

 Por la ~~diuina~~ justicia diuina
 solo experimento sus danos
 por tiempo de setenta anos
 asta redempcion benina.

 Si despues jamas se ha uisto
 otro semejante cargo,
 un cautiuerio tan largo
 refiere muerte de Xpo.

Jud. Como aqueste es grande yerro,
 que no puede auer igual
 la causa de tanto mal
 presente ha sido el bezerro.

[...]

 Las semanas que contó
 Daniel lo dizen bien
 que en el fin dellas se uen
 males que pronosticó.

[...]

 Israel en su delicia
 tendra la uirtud delante,
 no aura gentil q le espante,
 gouernara la justicia. [fols. 33-35].

¹⁸⁴ Se lee también «oyó».

4.2. Oralidad y escrituralidad

El título *Dialogos contra e cristandade* sitúa la obra tanto en la tradición del diálogo humanista, como también del *Simposio* de Platón, en el cual varios interlocutores se reúnen alrededor de un manjar para disertar sobre los temas de su discurso. Las conversaciones en los *Dialogos* van acompañados de un manjar, sugiriendo así la analogía entre el alimento para fortalecer el cuerpo y el diálogo como fortalecimiento del espíritu:

Despues de admitido el peregrino con afable y cortes respeto, a la hora que el sol se escondia en el proximo Orizonte, tratando de ofrecer las primicias del alma a la divina mano con las alabanças de su santissimo nombre, y puestas las mezas para acudir con la f[...] porcion a la debilitada naturaleza, bendiziendo en el pan y vino a su criador, y al que lo concedio despues de gustado, levantadas las mezas dixo el duenno. [...] [fol. 2].

En los *Dialogos* intervienen varios personajes: el peregrino Moseh, el caballero, un músico, el dueño de la casa de campo y asimismo os integrantes del público, que interrogan a los oradores acerca del significado de sus respectivos discursos. Éstos se constituyen en gran parte como exégesis de textos escritos, ya sea por los propios oradores o bien en recurso a las escrituras bíblicas. Los discursos abarcan la retrospección autobiográfica, el canto, a modo de intervalo entre diferentes oradores, la alabanza divina, la reflexión teológica y la sátira. Todas las exposiciones mantienen un estrecho vínculo con la escrituralidad; el peregrino recita de memoria poemas escritos por el mismo y el diálogo entre el judío y el cristiano expuesto a modo de disputa es documentado por escrito después de su recitación, a pesar de ser ficticio. Nótese, a este respecto, que la segunda estrofa que citamos («Por la diuina justicia diuina») contiene una de las escasísimas –cuando no la única– borradura en el manuscrito. Si bien podría tratarse de un equívoco 'real' de Pinto Delgado, el verso parece acentuar, de modo performativo, la problemática de la memoria y la transmisión fundadas sobre la credibilidad de lo escrito y éste a su vez fundado en la volatilidad de la palabra oral. De este modo, los *Dialogos* incorporan la tensión entre el carácter oral y a la vez escrito de la transmisión doctrinal, que constituye no solo la diferencia entre el judaísmo y el cristianismo, sino que le es inherente también al judaísmo propiamente dicho, con la articulación de los preceptos de fe en la Toráh y en su transmisión oral en el Talmud.

La tensión entre oralidad y escrituralidad alcanza también el nivel discursivo de los *Dialogos*: El discurso del caballero es introducido por una voz narradora

omnisciente, que reaparecerá a lo largo de la obra y que dota la oralidad inherente a los diálogos de una epicidad no solo cercana al teatro épico tal y como se articulará en el siglo XX, sino a la *Fábula burlesca de Jesucristo y la Magdalena* de Abraham Gómez Silveira donde asimismo interviene una voz narradora introduciendo sendas partes del diálogo:

Cristo se vio enfadado,
y respondió irritado:
-‘¿Quando vengo a dar Ley aún a los reyes
me dicen en la cara a dos mil leyes?
¡Qué linda marmelada!
¡Allá vendrá la Inquisición sagrada,
que con ardiente furia
vengará de su Dios tan gran injuria!’ (vv. 484-492).¹⁸⁵

Frente a esta voz narradora, los *Dialogos* operan con la figura de un músico que subdivide el intervalo temporal entre la despedida de un orador y la acogida de otro entre el grupo de sabios. El músico recita su canto en cuartetos a modo de entremés en una obra teatral; su intervención enuncia tópicos de orden filosófico y ético, entre los cuales sobresale la idea de la perdición del mundo. La intervención del músico se asemeja a la función del coro en la tragedia griega entre personaje dramático y voz abstracta que dota los sucesos de una interpretación filosófico-moral:

[...]

Todo es espanto y temores
todo es confusión y [...]
mas no es mucho q lo sea
siendo Babilonia misma.

Entre tinieblas [...]
enbueluen la luz del dia
que la razon es el Sól
y donde falta se eclipsa.

[...] [fol. 33].

Los *Dialogos contra a cristandade* problematizan la tensión entre oralidad y escritura en la constitución de la situación comunicativa propiamente dicha. No solo los diálogos constituyen un ambiente de oralidad, sino que en todo discurso oral se remite a una base escrita, que precede o bien que documenta las exposiciones orales dentro del grupo de sabios. La presencia de una voz narradora omnisciente

¹⁸⁵ La estrecha relación temática entre la *Relación de la Inquisición* de Gómez Silveira y las redondillas que enunciará el peregrino al «discursar en el caso de su vida» en los *Dialogos* de Pinto Delgado, fue advertida ya por Kenneth Brown y Harm den Boer (2000: 61, n. 5).

entre las diferentes intervenciones dota los *Dialogos* asimismo de un carácter documental. La obra no solo se presenta como documentación de simposios entre sabios sino –por el recurso inminente a la escrituralidad de los discursos presentados- como relación de discursos escritos sobre las reuniones nocturnas en la casa de campo.

4.3. Una teoría de la conversión

La conversión es el eje central de toda su obra, para unos como elemento autobiográfico, para otros como elemento historiográfico. El propio autor proviene de una familia de así llamados *cristianos nuevos* y emigra a Amsterdam para convertirse al judaísmo. Pinto Delgado habría elaborado su propia experiencia como converso y a través de ella habría analizado también la situación histórica de judíos y conversos bajo la inquisición en Portugal y en España, pero también ante el fanatismo de aquellos judíos que una vez convertidos al catolicismo actúan como defensores fanáticos de esta religión. Tema central de su obra sería, pues, la preocupación por el linaje: ¿Qué es un judío? ¿Cómo legitima su identidad? Pero también: ¿Cómo puede realizarse el individuo en una cultura, en la cual la descendencia – el linaje – es el elemento determinante para la propia identidad. La obra de Pinto Delgado se movería, pues, entre los extremos del libre albedrío y del determinismo de una manera muy parecida a la novelística del Naturalismo europeo a finales del siglo XIX.

De acuerdo con la idea de Nock (1933), quien se convierte opta por una alternativa, a veces religiosa, y autodetermina su existencia – es decir se comporta como sujeto moderno, si bien el propio Nock muestra cómo la decisión en apariencia libre se produce tras el contacto con lo que él llama figuras proféticas, o sea personas que persuaden a otros de la veracidad de su fe religiosa y funcionan, así, como modelos y figuras de autoridad. No en vano, las obras de escritores conversos como Uriel da Costa y también Pinto Delgado se han visto como manifestaciones de un pensamiento moderno, en el cual el individuo opta por morir en la hoguera o convertirse al catolicismo, por practicar la religión judía en secreto o practicarla abiertamente emigrando a otros países, etc. Quien se convierte, vive, pues, siempre en la claridad, o en una identidad o en otra. Frente a esta idea, cabe considerar el concepto del *marranismo*. El *marrano* es un tipo de converso, que Carl Gebhardt ha definido como «ein Jude im Willen» – un judío de voluntad. Se ha convertido al

catolicismo y su voluntad es de ser judío. El marrano no abandona, pues, una identidad 'vieja' para adoptar una 'nueva', sino que a una identidad primigenia le añade una segunda. Para el yo marrano la conversión no es, pues, fuente de claridad identitaria, sino, al contrario origen de una identidad ambigua. La identidad del *marrano* no es, pues, absoluta como en lo postula el versículo de Mateo, ni tampoco fragmentada como el sujeto postmoderno, sino una identidad múltiple como la sugiere el espejo cóncavo de Valle-Inclán o bien la negra sombra de Rosalía de Castro – ambas figuras para una identidad sin evidencia y falta de claridad. Más que de un pensamiento moderno cabría hablar, en todo caso y ante estas reminiscencias, de un pensamiento modernista *avant la lettre*, que, ante todo, problematiza la idea de una identidad autobiográfica unívoca independiente de su construcción discursiva a partir de la interpretación de los acontecimientos históricos circundantes.

Parte 3ª: Conclusiones

En el presente trabajo intentamos trazar un recorrido por cinco obras autobiográficas en lengua española para analizar el papel que en ellas desempeña el relato de conversión. Definimos conversión como una transformación hacia el bien, a la cual le son inherentes varios elementos como por ejemplo el regreso, y también una idea de perfeccionamiento y progreso. Nuestro estudio nos llevó primero hacia el ámbito lexicográfico donde hemos constatado interferencias discursivas entre las acepciones económica, científica y teológica del término conversión. Acto seguido, intentamos una delimitación teórico-literaria del concepto relatos de conversión frente a conceptos arraigados en la teoría literaria. El análisis de nuestro corpus se ha quedado corto, en parte porque se requeriría un análisis pormenorizado de cada uno de los niveles y aspectos simbólicos, intertextuales, retóricos, temáticos de la conversión que hemos intentado señalar a lo largo de nuestro estudio. debido a las limitaciones del presente estudio. Nos concentramos en el esbozo de las etapas 'preconversional' y de la 'conversión', excluyendo, así, aquella parte, que para nuestro propósito hubiera sido quizás la más interesante: la etapa 'postconversional'. Nuestro interés primordial fue llamar la atención sobre la extraordinaria presencia de "conversión" en los discursos del yo de la modernidad temprana en lengua española y, por extensión, en la cultura áurea. A partir de esta presencia, hemos querido resaltar la importancia fundamental de la pertenencia múltiple, del movimiento y también de emplear el término *conversión* sin designar o implicar con él la adopción de una identidad religiosa o cultural unívoca, tal y como era habitual en la España Inquisitorial. Según las obras que analizamos, la conversión es un cambio para bien, cuya cualidad primordial no reside en el estatismo sino, al revés, en la movilidad, la pertenencia múltiple, el empleo simultáneo de diferentes códigos culturales y la escritura de vida en el interfaz entre autobiografía, novela corta, novela de aprendizaje, autobiografía espiritual, novela caballeresca, iconografía, género epistolar, homilética, etc. Por la densidad temática del motivo literario de la conversión, queremos abogar, con el presente estudio, por un acercamiento más allá de los límites institucionales de las filologías nacionales, concebido, siguiendo la terminología de Ette (2005), como acercamiento transareal: En las obras que analizamos, la conversión (el cambio para bien) se nos presentó como punto de fuga, en el cual confluyen diferentes saberes y discursos culturales, que culminan en la construcción de un yo literario.

Hubiese sido de sumo interés profundizar en las implicaciones de la 'salida' de Guzmán después de relatar su conversión y también en la lucha que Lázaro emprende contra sí mismo asimilándose a la comunidad de atunes. De los tres poemas autobiográficos que pensábamos estudiar nos hemos limitado a pocos aspectos escogidos de sólo dos, renunciando asimismo a enmarcar lo que entendemos como 'ciclo' poético en el contexto del relato autobiográfico en su totalidad. En el Discurso de Contreras hubiese sido asimismo de sumo interés profundizar en los vínculos no sólo dramáticos sino también líricos con Lope de Vega, sobre todo considerando la relevancia del yo ambiguo que den Boer ha resaltado como característico para su poesía y, a partir de ésta, también para la constitución del yo en la poesía de Miguel de Barrios. A las diferenciaciones entre una individualidad 'cristiana' y otra –presuntamente distinta- 'judía' o aun 'sefardí' hemos aludido muy brevemente con respecto al debate alrededor de la autobiografía judía y también con respecto a las diferentes concepciones del tiempo en ambas tradiciones religiosas. La cuestión acerca de un yo literario específicamente *marrano* queda, sin resolver y aun sin dilucidar a nivel teórico. Pues ¿cómo conceptualizar esta diferencia discursiva –siempre que exista? ¿Cuáles teorías y métodos son los más aptos y por qué? Nosotros recurrimos a los conceptos *converso code*, *converso text* y el *third space*, según Homi Bhabha. Sin embargo, hubiese sido fructífero exponer el concepto de la «circulation of social energy», según Stephen Greenblatt, pues en éste se reúne asimismo la idea de la duplicidad identitaria con la idea del cambio e intercambio, que, Jochen Hörisch ha revelado como constitutiva para los siglos XVI y XVII europeos y que en algunos pasajes de nuestro corpus hemos reconocido.

¿Se advierte una idea de 'progreso' del yo en las obras que hemos analizado? Se manifiesta en estas obras un yo fragmentado, que precisamente no se orienta hacia un 'bien' predeterminado por los valores del catolicismo, sino que recae en su 'primera vida', por muy pecaminosa que ésta sea, regresando así a sus orígenes. Entendidas como 'relatos de conversión' las 'autobiografías' áureas problematizan la transformación del yo hacia el bien y desvelan, por el contrario, la dificultad de construir una identidad propia. La autobiografía áurea, así nos atrevemos a puntualizar nuestra hipótesis, relativiza la idea de progreso identitario. El relato de conversión funciona como momento paradójico, en el cual el yo apostrofándose a sí mismo, se orienta hacia un Otro. Se produce, de este modo, un intercambio de

papeles entre identidad y alteridad aplicable a las tensiones religiosas del momento: la cristiandad adopta el papel del Otro, mientras que el judaísmo cumple una función identitaria para el yo literario. No obstante, quisiéramos acentuar la dimensión existencial que albergan estos textos. Como hemos apuntado en el capítulo sobre Pinto Delgado, el relato de conversión se presenta en todas las obras que hemos leído, como transposición narrativa de una duplicidad identitaria, en la cual los polos –religiosos y existenciales– no se excluyen, sino que se complementan en un fluir permanente de ideas.

En lo que sigue, y a modo de conclusión de nuestro estudio, resumimos algunos aspectos que se revelaron como problemáticos y que podrían ser el objeto de precisiones y ulteriores elaboraciones metodológicas en estudios futuros tanto sobre historia y teoría de la escritura autobiográfica como también en acercamientos teórico culturales a los siglos XVI y XVII.

1. Problemas terminológicos

Una de las dificultades, a las que nos hemos enfrentado en el presente estudio, es la falta de una definición propiamente literaria del concepto de conversión. Hasta la fecha, estudios literarios suelen operar con la definición de Arthur Darby Nock, que entiende la conversión como reorientación existencial del individuo hacia una nueva fe. Un estudio de los episodios que tradicionalmente se leen según el término de conversión propuesto por Nock muestra la problemática de este concepto en cuanto a su aplicación al discurso literario.

La terminología literaria conoce tres términos para designar el cambio: metamorfosis, peripecia y el *Wendepunkt* en la novela corta. La conversión según Nock (1933) y Kilcher/Schwartz (2010) reúne, como hemos constatado, matices tanto procesuales como de ruptura drástica y funciona, en este sentido, como conglomerado de los tres conceptos arraigados en la teoría literaria.

2. La escritura autobiográfica como relato de conversión

Desde la *Poética* de Aristóteles diferentes conceptos han tenido entrada en la teoría literaria, para analizar la transformación como motivo literario. Nuestro corpus ha demostrado que la conversión podría funcionar no solo como motivo literario, a

saber como una variante adicional del motivo de la transformación, sino como principio definitorio de lo que se viene denominando género autobiográfico. Para ello se ofrece el concepto *relatos de conversión*. Se trataría entonces de relatos con una función orientativa dentro de una obra mayor:

Le récit de conversion proprement dit n'est qu'un épisode narratif rétrospectif parmi d'autres. Il peut se limiter à un chapitre dans un essai, une page dans un journal, un poème dans un recueil, une lettre, un texte isolé. Il peut occuper une plus grande place. De toute façon, il oriente toute l'œuvre (Benoît 2007: 146)

Adolphe Retté, cuyo estudio, *Quand l'esprit souffle: récits de conversion*, Huysmans, Verlaine, Claudel (1914), emplea por primera vez el concepto relatos de conversión vincula la conversión asimismo con una idea de ruptura identitaria. Sin embargo, muy acorde con las poéticas simbolistas, en las que el autor influye notablemente (cf. Cornell 1942), la conversión es, ante todo un «dédoublement de la personnalité» y no implica un momento de mejoramiento o progreso:

Quelqu'un parle en vous qui n'est pas vous, et vous en avez d'autant plus consciente qu'à cette période de la conversion, la faculté de raisonner est particulièrement libre: jamais l'on ne fut plus lucide, et l'on s'en rend compte (Retté 1950: 108).

Podríamos decir, con René Girard, que la función orientativa del relato de conversión, entendida la conversión como transformación física, afín a la metamorfosis, residiría en la orientación del cambio hacia un 'Otro'. Girard subraya el carácter narrativo de toda metamorfosis acentuando su similitud estructural con la mimesis literaria; pues al mero deseo de transformarse –de convertirse- le sería inherente un rasgo mimético, análogo al de los héroes caballerescos, que despiertan, a su vez el deseo de Don Quijote por un mundo fantástico. Girard (2004: 101) concluye: «le désir selon l'Autre est toujours le désir d'être un Autre».

Bibliografía

- AGUSTÍN, santo: *Confesiones* (José Luis TELLECHEA IDÍGORAS, ed., 1996). Fundación universitaria española/Universidad pontificia de Salamanca.
- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache* (Benito BRANCAFORTE, ed., 1979). Madrid: Cátedra.
- AMELANG, James S. (1998): *The flight of Icarus: artisan autobiography in early modern Europe*. Stanford (Calif.): Stanford University Press.
- ALONSO, Dámaso (1966): *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. Madrid: Aguilar.
- AERTSEN, Jan (et al.) (eds.) (2004): *'Herbst des Mittelalters'?. Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts*. Berlín: Walter de Gruyter.
- ANDRES-SUAREZ, Irene (ed.) (1995): *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos*. París: Les Belles lettres [Textos reunidos y presentados por Irene Andres-Suárez : actas del "Grand Séminaire" de Neuchâtel, Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994].
- ARISTOTELES: *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- ASENSIO, Eugenio: «*La peculiaridad literaria de los conversos*», en: *Anuario de Estudios Medievales*. VI. 1967, 327-351.
- ASSMANN, Aleida y Jan (eds.) (2006): *Verwandlungen*. München: Fink.
- ASSMANN, Jan (2003): *Die mosaische Unterscheidung, oder, Der Preis des Monotheismus*. München: Hanser.
- ATTIAS, Jean-Christophe (dir.) (1998): *De la conversion*. Paris: Cerf.
- AUFFARTH Christoph (et al.) (eds.) (2006): *Wörterbuch der Religionen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BADEN, Hans Jürgen (1968): *Literatur und Bekehrung*. Stuttgart: Klett.
- BAER, Yitzhak Fritz (1981): *Historia de los judíos en la España cristiana*. Madrid: Atlanta Editores.
- BAÑOS, Pedro Martín (2007): «Nuevos asedios críticos al 'Lazarillo de Tormes'», II, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, (4), 7-32.
- BARTHES, Roland (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (C. Fernández Medrano, trad.). Barcelona: Paidós.
- BATAILLON, Marcel. (1950): *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México : Fondo de cultura económica.
- (1964): «Santa Teresa, lectora de libros de caballerías», en: *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 21-23.
- BAUER, Matthias (1994): *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Weimar.
- BENOIT, Jean-Louis (2007): «Le récit de conversion, à travers l'œuvre d'André Frossard: Dieu existe, je l'ai rencontré», en: Col, Norbert (dir.): *Écritures de soi*. L'Harmattan, pp.

- BETZ, Hans-Dieter (et al.) (eds.) (1998-2007): *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- BHABHA, Homi (1994): *The location of culture*. Londres: Routledge.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967.
- BONNET, Charles (1768): *Considérations sur les corps organisés, où l'on traite de leur origine, de leur développement*. Chez Marc Michel Rey.
- BRANCAFORTE, Benito (1980): *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?* Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- BRANDSTETTER, Gabriele (2006): «Der Vorhang als Figur der Verwandlung», en: ASSMANN, Aleida / ASSMANN, Jan (eds.): *Verwandlungen*.
- BREMMER, Jan N / WOUT J. van Bekkum / MOLENDIJK, Arie L. (eds.) (2006): *Paradigms, poetics, and politics of conversion*. Leuven: Peeters, vol. 1. [Vol. 2: *Cultures of conversions*].
- BRETSCHER-GISIGER, Charlotte (2002): *Lexikon Literatur des Mittelalters. Themen und Gattungen*. Stuttgart: Metzler.
- BROWN, Kenneth (1985): «Transformaciones o metamorfosis en el *Lazarillo*», *Revista de literatura*, 47, 94, 51-64.
- BRUCKER, Nicolas (ed.) (2005): *La conversion: expérience spirituelle, expression littéraire: actes du colloque de Metz (5-7 juin 2003)*. Berna: Peter Lang.
- CALVO, Ana María Manzanás (1996): «Conversion narratives: Othello and other black characters in Shakespeare's and Lope de Vega's plays», *SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, (7), 231-236.
- CÁMARA, María Luisa D. L. (2011): «La dinámica del legado agustiniano en Santa Teresa de Jesús (1515-1582)», No. 111-112, Presses universitaires du Mirail, 25-41.
- CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge (2006): *Nature, empire, and nation: explorations of the history of science in the Iberian world*. Stanford: Stanford University Press.
- CARL, Gesine (2007): *Zwischen zwei Welten?* [s.l.]: Wehrhahn.
- CARL, Gesine / SCHASER, Angelika / SCHATZ, Christine (2016): *Anders werden?* [s.l.]: Dr. Dieter Winkler.
- CASTRO, Américo (1984): *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica. Grupo editorial Grijalbo.
- CAVILLAC, Michel (1994): *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache: reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada [trad. Juan M. Azpitarte Almagro].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (John Jay Allen, ed., 1992). 2 vols. Madrid: Cátedra.
- CHICHARRO, Dámaso (2009): «Introducción», en: TERESA DE JESÚS, santa: *Libro de la vida* (Dámaso CHICHARRO, ed., 2009). Madrid: Cátedra, 19-117.
- CIRAGAN, Leyla. (2009): *Konversion(en): Performanz und Tradierung bei Rahel Levin/Varnhagen*. München: Fink.

- CONGAR, Yves: «La conversión: estudio teológico y psicológico», en: CONGAR, Yves (ed.): *Evangelización y catequesis*. Madrid: [s.n.], 65-82.
- CONTRERAS, Alonso de: *Discurso de mi vida* (Henry ETTINGHAUSEN, ed., 1988). Madrid: Alianza.
- COROMINAS, Joan (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia / que juntó el maestro Gonzalo Correa* (Víctor INFANTES, ed., 1992). Madrid: Visor Libros.
- COSTA, Uriel da: *Espejo de una vida humana = Exemplar humanae vitae* (Gabriel Albiac, ed., 1985). Madrid: Ediciones Hiperión.
- COVARRUBIAS Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (Ignacio ARELLANO et al., ed., 2006)- Madrid: Iberoamericana.
- DAEMMRICH, Horst e Ingrid (1995): *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*. Tübinga; Basilea: Francke.
- DARST, David H. (1998): *Converting fiction: counter reformational closure in the secular literature of Golden Age Spain*. Chapel Hill: U.N.C. Department of Romance Languages.
- DAVIS, Nina Cox (1991): *Autobiography as "Burla" in the 'Guzmán de Alfarache'*. Lewisburg: Bucknell University Press; London [etc.]: Associated University Presses.
- DE LA CONCHA, Víctor (1972): «La intención religiosa del Lazarillo», *Revista de filología española*, 55(3/4), 243-277.
- DE MAN, Paul (1988): *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1990): *Alegorías de la lectura : lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen [trad. de Enrique Lynch].
- «Autobiography as De-facement», en: *Die Ideologie des Ästhetischen* (Christoph Menke, ed., 1998). Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- DEN BOER, Harm (1992): *La literatura sefardí de Amsterdam*. Alcalá de Henares: ...
- (1998): «Configuración de la persona en la poesía religiosa del siglo XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios», *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 21, 247-266.
- (2005): «Le 'contre-discours' des nouveaux Juifs. Esprit et polémique dans la littérature des juifs sépharades d'Amsterdam», en: Benbassa, Esther (dir.): *Les Sépharades en littérature: un parcours millénaire*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- DERRIDA, Jacques (2005): *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. París: Galilée.
- DESGRAVES, Louis. (1983). «Un aspect des controverses entre catholiques et protestants, les récits de conversion» (1598-1628). CMR 17.
- DINZELBACHER, Peter (ed.) (1998): *Wörterbuch der Mystik*. Stuttgart: Kröner.

- Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang : neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte : Kolloquium Kloster Fischingen 1998*, ed. Walter Haug [et al.]. Tübingen: Max Niemeyer, 2000.
- DINZELBACHER, Peter: *Mittelalterliche Frauenmystik*. Paderborn; Zürich [etc.]: Ferdinand Schöningh, 1993.
- DINZELBACHER, Peter: *Christliche Mystik im Abendland: ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*. Paderborn; Zürich [etc.]: Ferdinand Schöningh, 1994.
- DINZELBACHER, Peter (ed.) (1998). *Wörterbuch der Mystik*. Stuttgart: Kröner.
- EGIDO, Teófanos (1986): *El linaje judeoconverso de santa Teresa (Pleito de hidalguía de los Cepeda)*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- EHRLICHER, Hanno (2008): «Das aufgegebene Anonymat. Kritische Anmerkungen zu einer philologischen Kanonrevision aus aktuellem Anlass». *Phi/N*, 46, 1-13. <http://web.fu-berlin.de/phn/phn46/p46t1.htm>
- (2010): *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Munich: Wilhelm Fink.
- Ette, O. (2005). *ZwischenWeltenSchreiben*. [s.l.]: Kulturverlag Kadmos.
- FAUR, José (1990): «Four classes of conversos: A Typological Study», *Revue des Etudes Juives*, 149, 26-34.
- FREDRIKSEN, Paula (1986): «Paul and Augustine: Conversion Narratives, Orthodox Traditions, and The Retrospective Self», *Journal of Theol Studies*, 37(1), 3-34.
- FRIEDRICH, G. (2000): «Im Urchristentum», en: GALLING, Kurt (ed.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart: RGG3: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Berlín: Directmedia, s.v. *Bekehrung*, cap. III [edición electrónica], 979-980.
- FRYE, Northrop (1971): *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- (1973): *The critical path: an essay on the social context of literary criticism*. Londres: Midland Book edition.
- GALLING, Kurt (ed.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart: RGG3: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Berlín: Directmedia, s.v. *Bekehrung*, cap. VI [edición electrónica],
- GARRIDO MIÑAMBRES, Germán (2008): *Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- GENETTE, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Jane E. Lewin, trad.). Cambridge: Cambridge University Press.
- (1998): *Die Erzählung* (Andreas Knop, trad.): München: Fink.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1985): *Dichtung und Wahrheit*. In: *Sämtliche Werke* (Vol. Abt. 1 = Band 50, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*). Fráncfort en el Meno: Deutscher Klassiker Verlag.
- *Faust* (Erich TRUNZ, ed., 2002). München: Beck
- GOETZ, Rainer H. (1994): *Spanish Golden Age autobiography in its context*. Nueva York; Berna [etc.]: Peter Lang.

- GOTTWALD, Herwig (et al.) (eds.) (2005): *Konzepte der Metamorphose in den Geisteswissenschaften*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- GRAIZBORD, David L. (2004): *Souls in dispute: converso identities in Iberia and the Jewish diaspora, 1580-1700*. Philadelphia (Pa.): University of Pennsylvania Press.
- GRODDECK, Wolfram (1995): *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Basel: Stroemfeld.
- GUSDORF, Georges (2005): *Lignes de vie*. 2 vols. Vol. 1: *Les écritures du moi*. Vol. 2: *Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob.
- HAAS, Alois Maria (1986): «Was ist Mystik», en: RUH, Kurt (ed.): *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984*. Stuttgart: Metzler (Germanistische Symposien Berichtsbände 7), 319-341.
- (1996): *Mystik als Aussage: Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Fráncfort en el Meno: Suhrkamp.
- (2002): «Das mystische Paradox», en: HAGENBÜCHLE, Roland (et al.) (eds.): *Das Paradox: eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 273-294.
- HALDER, Alois (2000): *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg i. Br.: Herder.
- HARZER, Friedmann (2000): *Erzählte Verwandlung: eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*. Tübinga: Niemeyer.
- HATZFELD, Helmut Anthony (1955): *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.
- HAUBRICHS, Wolfgang: «Emotionen vor dem Tode und ihre Ritualisierung», en: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, eds. C. Stephen Jaeger y Ingrid Kasten. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003. 70-98.
- HAUG, Walter (1986): «Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens», en: RUH, Kurt (ed.): *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984*. Stuttgart: Metzler (Germanistische Symposien Berichtsbände 7), 1986, 494-508.
- HEIDEGGER, Martin (2001): *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Günther Neske.
- HESELHAUS, Clemens (1953): «Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen», *Euphorion*, 47, 121-143.
- HESS, Rainer (et al.) (2003): *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten : (LWR) / Rainer Hess ... [et al.]*. - Tübingen : Francke Verlag, 2003.
- HILTY, Gerold: «Die Jüdin von Toledo. Grillparzer und Lope de Vega als verschiedene Gestalter des gleichen Motivs» (1964).
- HIRSCH, Yaël (2009): «Quel genre pour le récit de conversion?», en: WASIOLKA, Joëlle. (2009). *Genres en mouvement* (Collection CIES-Sorbonne). Paris: Nouveau monde éditions, 73-97.
- HÖRISCH, Jochen (2007): *Das Wissen der Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- (2009): *Bedeutsamkeit: über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien*. Munich: Hanser.

- HUIZINGA, Johan (2006): *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Stuttgart: Kröner.
- JAMES, William (1902). *Varieties of Religious Experience*. Longmans, Green, and Co. [versión en línea] <http://www.gutenberg.org/ebooks/621>.
- JAUSS, Hans-Robert (1957): «Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes», *Romanistisches Jahrbuch* 8, 290-311.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación (2006): *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Rochester: Tamesis.
- KAGAN, Richard L. / DYER, Abigail (ed. y trad.) (2004): *Inquisitorial inquiries: brief lives of secret Jews and other heretic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- KAMIERZCACK, Marcin (2004): «El discurso de la metanoia en la literatura», *e-aquinas*, diciembre 2004, 2-16, [versión en línea], <http://www.e-aquinas.net/epoca1/la-conversion-en-la-literatura/1102353710.pdf>.
- KAPLAN, Gregory B. (2002): *The evolution of "converso" literature: the writings of the converted Jews of medieval Spain*. Gainesville, Fla.: University Press of Florida.
- KAYSER, Wolfgang (1967): *Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Berna: Francke.
- KIENING, Christian: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Fráncfort en el Meno: Fischer, 2003.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye: *Johannes Climacus oder: de omnibus dubitandum est* (Wolfgang STRUVE, trad. e introd., 1948). Darmstadt: Claassen und Roether.
- KILCHER, Andreas / Schwartz, Yossef (2010): «Konversion und Wissenstransfer», en: Kilcher, Andreas B. / Schwartz, Yossef: *Konversion und Wissenstransfer: Akten der 19. Tagung der Christian-Knorr-von-Rosenroth-Gesellschaft* (Vol. 20). [s.n.]: Peter Lang.
- KLEIST, Heinrich von: *Sämtliche Werke* (K.F. Reinking, ed., [s.a.]. Wiesbaden: Löwit.
- KOFMAN, Sarah: *Konversionen: der Kaufmann von Venedig unter dem Zeichen des Saturn* (Peter Engelmann, ed., 1982). Viena: Passagen. [Trad. Monika Buchgeister].
- KORMANN, Eva (2004): *Ich, Welt und Gott: Autobiographik im 17. Jahrhundert*. Köln: Böhlau.
- KUNZ, Marco (1997): *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- La conversion au XVIIe siècle: actes du XIIe colloque de Marseille (janvier 1982)*. - [S.I.]: C.M.R. 17, cop. 1983.
- La danza de la muerte: textos de El Escorial (siglo XV) y de Sevilla (Juan Varela de Salamanca, 1520)*, transcripciones de Francisco A. de Icaza y José Amador de los Ríos; grabados de Holbein. Madrid: José Esteban, 1992.
- LARGIER, Niklaus (2003): «Inner Senses-Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism», en: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, eds. C. Stephen Jaeger y Ingrid Kasten. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003. 3-16.
- Lazarillo de Tormes* (Francisco Rico, ed., 2006). Madrid: Cátedra.

- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983): 'Lazarillo de Tormes' en la picaresca. Barcelona: Ariel.
- LEJEUNE, Philippe (1974). *Exercices d'ambigüité* (Vol. 5). Lettres modernes.
- (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- (2016). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Le Seuil.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, en: *Lessings sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, ed. Hugo Göring. Stuttgart, s. a, vol. 10.
- LEVIN, Leslie (1999): *Metaphors of conversion in seventeenth-century Spanish drama*. Rochester, NY: Támesis.
- LEVISI, Margarita (1984): *Autobiografías del siglo de oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*. Madrid: Sociedad general española de librería.
- LIENEMANN, Christine (2007): «Success and Failure in Conversion Narratives», *International Review of Mission*, 96, (Julio/Octubre), 322-342.
- LIONNET, Françoise (1989): *Autobiographical voices: race, gender, self-portraiture*. Ithaca (N.Y.): Londres: Cornell University Press.
- LÓPEZ BARALT, Luce: «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético», *Bulletin of Hispanic Studies* LV (1978): 19-32.
- LORENZ, Erika (2002): *Weg in die Weite: die drei Leben der Teresa von Avila*. Friburgo: Herder.
- LOTZ-HEUMANN, Ute (et al.) (eds.) (2007): *Konversion und Konfession in der Frühen Neuzeit*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- LOYOLA, Ignacio de: *Obras completas: con la autobiografía de San Ignacio* (Cándido de Dalmases, ed., 1952). Madrid: Biblioteca des autores cristianos.
- LUHMANN, Niklas, FUCHS, Peter (1989): *Reden und Schweigen*. Fráncfort en el Meno: Suhrkamp.
- LUTHER, Martin (2002): *Die Luther-Bibel. Originalausgabe 1545 un revidierte Fassung 1912*. Directmedia Publishing. [versión en CD-Rom].
- MANN, Klaus (1989): *Der Wendepunkt: ein Lebensbericht*. Múnich: Edition Spangenberg.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1968): «Santa Teresa y el linaje», en: *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Madrid; Barcelona: Alfaguara, 141-205.
- MATEO, R. García (1997): «San Ignacio de Loyola y San Pablo». *Gregorianum*, 78(3), 523-544.
- MAYER, Thomas F. / WOOLF, D.R. (eds.) (1995): *The rhetorics of life-writing in early modern Europe: forms of biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MISCH, Georg (1949-1979): *Geschichte der Autobiographie*. 4 vols. Berna: Francke.
- MOLHO, Maurice (1985): «El pícaro de nuevo», *MLN*, 199-222.

- MOSELEY, Marcus (2006): *Being for myself alone: origins of Jewish autobiography*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- MÜLLER, Gerhard (2009): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlín [etc.]: Walter de Gruyter [Edición electrónica].
- MÜLLER, Konrad (1952): *Das ‚Exemplar humanae vitae‘ des Uriel da Costa*. Aarau: Sauerländer.
- MUÑIZ GRIJALVO, Elena: «Los relatos cristianos de conversión y sus efectos sobre la experiencia», *Dialogues d'histoire ancienne* 29.1 (2003), 137-153.
- MUSCHG, Walter (2006): *Tragische Literaturgeschichte*. Zürich: Diogenes.
- MOREL, Georges (1960): *Le sens de l'existence selon St. Jean de la Croix*. 3 vols. París: Aubier.
- NEPAULSINGH, Colbert I. (1995): *Apples of gold in filigrees of silver: Jewish writing in the eye of the Spanish Inquisition*. Nueva York [etc.]: Holmes and Meier.
- NERUDA, Pablo: *Fifty Odes* (George D. Schade, trad. y ed., 1996). Wooldridge: Host Publications.
- NICKLAS, Pascal (2002): *Die Beständigkeit des Wandels: Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- NIETO JIMÉNEZ, Lidio / ALVAR EZQUERRA, Manuel (2007): *Nuevo Tesoro lexicográfico del español : s. XIV-1726*. 11 vols. Madrid: Arco/Libros.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Die Fröhliche Wissenschaft*, en: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. (Giorgio COLLI y Mazzino MONTINARI, eds., 1999). München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- *Ecce homo*, en: NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke: Ecce homo: kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (Giorgio COLLI y Marino MONTINARI, eds., 1999). Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (2003): *Así habló Zaratustra* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- NIGGL, Günter (ed.) (1989): *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1998). *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (2., um ein Nachw. zur Neuaufl. und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Aufl., [Studienausgabe] ed.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- NOCK, Arthur Darby (1933): *Conversion: the old and the new in religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*. Oxford: Clarendon Press.
- O'CONNELL, Robert J. (1996): *Images of conversion in St. Augustine's "Confessions"*. Nueva York: Fordham University Press.
- OELMAN, Timothy (ed. y trad.) (1982): *Marrano poets of the seventeenth century : an anthology of the poetry of João Pinto Delgado, Antonio Enríquez Gómez and Miguel de Barrios*. Rutherford [etc.]: Fairleigh Dickinson University Press; London [etc.]: Associated University Presses.
- OVIDIUS: *Metamorphosen*. Fráncfort en el Meno: Insel Verlag, 1990 [trad. Johann Heinrich Voss].

- PALLÁS, Joaquín: «Conversión y literatura», *e-aquinas, Revista electrónica mensual del Instituto Santo Tomás*, 2, 17-46, en: <http://www.e-aquinas.net/epoca1/la-conversion-en-la-literatura/>.
- PALOUTZIAN, Raymond F., RICHARDSON, James T. and RAMBO, Lewis R. (1999): «Religious conversion and personality change» *Journal of personality* 67.6, 1047-1079.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *Pascual López: Autobiografía de un estudiante de medicina* (José Manuel González Herrán y Cristina Patiño, eds., 1996). Santiago: Ara Solis.
- PARKER, Alexander A. (1971): *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos [trad. Rodolfo Arévalo Mackry].
- PASAMONTE, Jerónimo de: *Autobiografía* (Miguel Angel de Bunes Ibarra y José M^a de Cossío, eds., 2006). Sevilla: Espuela de Plata.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, (2001): «Judíos en el teatro del siglo XVII», en: HASSÁN, Iacob M. (et al.) (coord.): *Judíos en la literatura española: IX curso cultural hispanojudía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEREIRA, Gómez: *Antoniana Margarita* (José Luis BARREIRO BARREIRO, trad. Y ed., 2000). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ DE OLIVA: *Diálogo de la dignidad del hombre; Razonamientos; Ejercicios* (M.^a Luisa CERRÓN PUGA, ed., 1995). Madrid: Cátedra.
- PESTALOZZI, Karl (1970): *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlín: de Gruyter.
- PICARD, Michel (1995): *La littérature et la mort*. París: Presses universitaires de France.
- PIEPER, Annemarie (2000): *Søren Kierkegaard*. Munich: Beck.
- PINTO DELGADO, João: Dialogos contra a cristandade.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (1994): «Lázaro de Tormes (el original y el de los atunes), caballero en clave paródica», *Bulletin hispanique*, 96(1), 133-151.
- PIPER, A. C. (1961). «The "Breadly Paradise" of Lazarillo de Tormes». *Hispania*, 269-271.
- POLLMANN, Leo (1996): *Spanische Literatur zwischen Orient und Okzident*. Tubinga; Basilea: Francke Verlag.
- POPE, Randolph D. (1974): *La autobiografía española hasta Torres Villarroel* (Vol. 1). Columbia University.
- PRADO BIEZMA, Javier del / BRAVO CASTILLO, Juan / PICAZO, María Dolores (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.
- QUINT, Josef (1953): «Mystik und Sprache. Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckharts», en: *Altdeutsche und altniederländische Mystik*, ed. Kurt Ruh. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 113-151.
- RAGUSSIS, Michael (1989): «Representation, Conversion, and Literary Form: Harrington and the Novel of Jewish Identity», *Critical Inquiry*, 16(1), 113-143.

- (1995): *Figures of conversion: "The Jewish question" [and] English national identity*. Durham (N.C.) [etc.]: Duke University Press.
- RAMBO, Lewis Ray (1993): *Understanding religious conversion*. New Haven [etc.]: Yale Univ. Press.
- (1999). «Theories of conversion: Understanding and interpreting religious change», *Social Compass*, 46(3), 259-271.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Real Academia Española [versión en línea]: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- REICKE, Bo (1962-1979): *Biblisch-historisches Handwörterbuch: Landeskunde, Geschichte, Religion, Kultur, Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- RÉVAH, Israel S. (1961): *Autobiographie d'un Marrane: Édition partielle d'un manuscrit de João (Moseh) Pinto Delgado*. Mouton.
- RICOEUR, Paul (1983-1985): *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- RILEY, Patrick (2004): *Character and conversion in autobiography: Augustine, Montaigne, Descartes, Rousseau, and Sartre*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- RILKE, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Archivo Rilke, ed., 1990). Fráncfort en el Meno: Insel.
- ROSES LOZANO, Joaquín: *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las 'Soledades' en el siglo XVII*. Madrid [etc.]: Támesis, 1994.
- ROTH, Norman (2002): *Conversos, inquisition, and the expulsion of the Jews from Spain*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- ROTH, Cecil (1935): «João Pinto Delgado: A Literary Disentanglement», *The Modern Language Review*, 30, 1, 19-25
- ROUSSEAU, Jean-Jacques 1712-1778. - Les confessions / Jean-Jacques Rousseau ; préface de J.-B. Pontalis, texte établi par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, notes de Catherine Koenig. - [Paris] : Gallimard, 1973.
- , Jean-Jacques: *Rêveries*.
- RÜEGG, August (1920): *Die Bekehrung des hl. Augustinus: Eine Einführung in die Lektüre der 'Confessiones'*. Baden: Heller.
- SEDEÑO RODRÍGUEZ, Francisco (2004): «El epistolario teresiano: para una hipótesis desde la intertextualidad», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* Vol. 4 (2004): 158-193, en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1395456>.
- SCHLICH, Jutta (2002): *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübinga: Niemeyer.
- SCHÜTRUMPF, Eckart. (1970): *Die Bedeutung des Wortes ēthos in der Poetik des Aristoteles*. München: Beck.
- SCHWEIKLE, Günther / Schweikle, Irmgard (1990): *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler.

- SILVERMAN, John H. (1971): «Los hidalgos cansados de Lope de Vega», en: *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, 693-711.
- (1984): «Del otro teatro nacional de Lope de Vega: El caso insólito de El galán escarmentado», *Hispania*, 23-27.
- SOLA-SOLÉ, Josep M. Josep María (1987-1990): *Los tres Lazarillos*. 2 vols. Vol 1: *Textos*, vol. 2: *Análisis cuantitativo y concordancia*. Barcelona: Puvill Libros.
- SPADACCINI, Nicholas / TALENS, Jenaro (eds.) (1988): *Autobiography in early modern Spain*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- STANZEL, Franz Karl (2008): *Theorie des Erzählens*. Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht.
- STEGGINK, Otger: «Introducción», en: Santa Teresa de Jesús: *Libro de la vida*, ed. Otger Steggink. Madrid: Castalia, 1986. 7-91.
- STOLL, André: (2005) «Conversiones / Inversiones. Modelos de asimilación para moros / moriscos y judeoconversos en la literatura española del siglo XVI», en: PIÑEIRO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.): *Dejar hablar los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. 2 vols. Sevilla: Universidad de Sevilla, 775-813.
- SZONDI, Peter (1961): *Versuch über das Tragische*. [s.l.]: Insel-Verlag.
- TERESA DE JESÚS, Santa: *Libro de la vida*, ed. (Otger STEGGINK, ed., 1986). Madrid: Castalia.
- *Libro de la vida* / (Dámaso CHICHARRO, ed., 1997). Madrid: Cátedra.
- (1985). *Las moradas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- TIECK, Ludwig (1974): *Kritische Schriften*. Berlín; Nueva York: Walter de Gruyter.
- TORRECILLA, Jesús (1996): *La imitación colectiva: modernidad vs. autenticidad en la literatura española*. Madrid: Gredos.
- UEDING, Gert (1976): *Einführung in die Rhetorik: Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart: Metzler.
- VAREY, John E. (1976): «The Essential Ambiguity in Lope de Vega's Peribáñez: Theme and Staging», *Theatre Research International*, 1(3), 157-178.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (James CASTAÑEDA, ed., 1962). Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- VERNET Gines, Juan (1975): *Historia de la ciencia española*. Madrid: Instituto de España.
- VIETTA, Silvio (2005): *Europäische Kulturgeschichte: eine Einführung*. Munich: Wilhelm Fink.
- VOGT, Jochen (2008): *Aspekte erzählender Prosa : eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink.

WALLACE, David F. (2011). *Das hier ist Wasser*. [s.l.]: Kiepenheuer & Witsch.

WANEGFFELEN, Thierry (1997): «Récits de conversion des XVIe et XVIIe siècles Discours confessionnel et expérience individuelle», en: ATTIAS, Jean Christophe / Centre d'études des religions du livre (Paris): *De la conversion*. Ed. du Cerf, pp. 183-202. Versión en línea: Thierry Wanegffelen. Récits de conversion des XVIe et XVIIe siècles Discours confessionnel et expérience individuelle. De la conversion, Éditions du Cerf, p. 183-202, 1998, Collection " Patrimoines ". <hal-00285383>.

WEIGEL, Sigrid (2004): *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. Múnich: Wilhelm Fink.

Weiss: Biblisch-Historisches Handwörterbuch.

WIEDEBACH, Hartwig (2010): «Tritt auch der Leib über? Zur ‚Psychosomatik‘ der religiösen Konversion im Ausgang von Jehuda Halevi», en: KILCHER, Andreas / SCHWARTZ, Yossef (eds.): *Morgen-Glantz: Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 20, 21-41.

WILPERT, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner.

WOLFZETTEL, Friedrich (1999): *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne : Nation und Identität*. Tübingen: A. Francke Verlag.

YARBRO-BEJARANO, Yvonne (1994): *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

ZEPP, Susanne (2005): «Ironie, Inquisition und Konversion. Parodien von Inklusionsdispositiven im Lazarillo de Tormes», en: *Romanistisches Jahrbuch*, 368-392.

— (2010a): «Heiliger Text und poetische Form. Zur Dichtung von João Pinto Delgado», en: KILCHER, Andreas / SCHWARTZ, Yossef (eds.): *Morgen-Glantz: Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft*, 20, 261-296.

— (2010b): *Herkunft und Textkultur: : über jüdische Erfahrungswelten in romanischen Literaturen 1499 – 1627*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

ZINK, Michel (2003): *Poésie et conversion au Moyen Âge*. París: Presses Universitaires de France.