

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1991

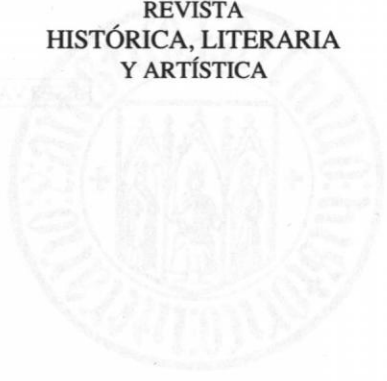
ARCHIVO
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUARTERTRIMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



TRIMESTRE
NUM. 22



Publicaciones de
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTORICA Y LINGÜISTICA
Y ARQUEOLOGICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Imprenta A. Pinelo. Avda. de las Erillas, 7 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
1991



TOMO LXXIV
NÚM. 227

SEVILLA, 1991

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1991

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 227

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31
41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

HISTORIA

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: *Morón de la Frontera y Enrique II. Los privilegios reales de 1378* 3
- MARTÍN OJEDA, Marina, GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El archivo de la Contaduría de hipotecas de Écija* 27
- GONZÁLEZ ARTEAGA, José: *Aprovechamiento y rentabilidad de las marismas del Guadalquivir* 47

LITERATURA

- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes: *La confabulación de los géneros y un demente barroco* 63
- MATAS CABALLERO, Juan: *Un aspecto de la dualidad crítico-poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimetración y la correlación* 93

ARTE

- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: *Pedro de Campaña en Sevilla: notas y documentos* 121
- SERRERA, Juan Miguel: *Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas* 139
- MORALES, Alfredo J.: *Sobre la capilla real de Sevilla y algunos de sus creadores* 185

MISCELÁNEA

- CENDOYA ECHANIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro María: *La gestación de una obra emblemática en la producción de Antonio María Esquivel* 197

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local 209

CRÍTICA DE LIBROS

- HEREDIA HERRERA, Antonia: *La lonja de mercaderes: el cofre para un tesoro singular*. Alfredo J. Morales 221
- VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J.: *Memoria del Archivo Municipal de Sevilla*. Antonia Heredia Herrera 226
- V.A.: *Pedro Salinas en su centenario*. M.^a Luisa Reyes Pérez 227
- CHIC GARCÍA, Genaro: *La navegación por el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla*. G. Carrasco Serrano 230
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.^a Isabel: *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. M.^a Luz Domínguez Rosado 231
- LÓPEZ MARTÍNEZ, A.L.: *La economía de las órdenes religiosas en el Antiguo Régimen*. Antonio Herrera García 233
- HUERTA MARTÍNEZ, Angel: *La enseñanza primaria en Cuba en el s. XIX (1812-1868)*. Alejandro Ávila Fernández 235
- GODINEZ, Felipe: *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*. Antonio Castro Díaz 238

LA CONFABULACIÓN DE LOS GÉNEROS Y UN DEMENTE BARROCO

Los *Sermones del loco Amaro* constituyen un texto suficientemente conocido para los estudiosos del barroco sevillano. El volumen, habitualmente atribuido al curioso personaje de Amaro Rodríguez, magistrado de la audiencia sevillana al que se atribuye el motivo de la infidelidad de su esposa con un fraile, **LITERATURA** y céntrica denuncia, fue copiado de un antiguo manuscrito, según se advierte en el prólogo de la edición de «Bibliófilos sevillanos», (1) por D. Juan Francisco González, copia que se conserva en un códice del siglo XVIII (2). Compuesto por sermones de original variada, presenta, rico de imágenes localistas y pinturas sociales, una visión particular, por lo castizo, pero también por lo agudo, de la Sevilla de su tiempo.

(1) La edición más antigua es ésta de *Sermones del celebre loco de Hospital de locos Amaro Rodríguez* y *San Diego de Alcalá* (Cuarto de San Marcos de Sevilla, Senado Don Alonso Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Imp. que fue de D. José María Góngora, 1868). Más moderna es la de *Sermones predicados por el loco Amaro Rodríguez* (Edición y notas introducción por Luis Estepa), Madrid, Mayo de Oct. 1967.

(2) En un prólogo que se supone copiado en el texto, se lee: «Yo me acuerdo de que le he pasado (la obra) en el castro de San Diego de Alcalá, donde yo viví en el tiempo que tiene el año». En 29 de octubre de 1781 años viví en una casa de San Francisco Amaro Rodríguez, vecino de Arco. En 13 días del mes de abril de 1781 años copié el contenido sobre Amaro Rodríguez, y se publicó en la imprenta del Sr. D. Alonso. Para que haya el año copio, que se creyó no se puede hacer a las copias, y con un Bibliófilo, págs. X-XII), las copias son indicios de la difusión del texto, ya que también existían al menos al final de un siglo antes de hacer en la imprenta, como se puede ver por algunas copias de época», según cuenta Luis Gualalberta.

LA CONFABULACIÓN DE LOS GÉNEROS Y UN DEMENTE BARROCO

Los *Sermones* del loco Amaro constituyen un texto suficientemente conocido para los estudiosos del barroco sevillano. El volumen, habitualmente atribuido al curioso personaje de Amaro Rodríguez, magistrado de la audiencia sevillana al que el descubrimiento sorpresivo de la infidelidad de su esposa con un fraile sumió en una peculiar y cómica demencia, fue copiado de un antiguo manuscrito, según se indica en el prólogo de la edición de «Bibliófilos sevillanos», (1) por D. Juan Guadalberto González, copia que se conserva en un códice del siglo XVIII (2). Compuesto por sermones de longitud variable, presenta, rico en imágenes localistas y pinturas sociales, una visión particular, por lo caótica, pero también por lo aguda, de la Sevilla de su tiempo.

(1) La edición más antigua es ésta de *Sermones del célebre loco del Hospital de Inocentes de San Cosme y San Damián (vulgo Casa de San Marcos) de Sevilla, llamado Don Amaro*; Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Imp. que fue de D. José María Geofrin, 1869. Más moderna es la de *Sermones predicables del loco don Amaro* (Edición y notas introductorias por Luis Estepa), Madrid, Mayo de Oro, 1987.

(2) En un prólogo que el propio copista incluye junto al ms, se lee: «*El manuscrito de que la he sacado (la obra) solo contiene el texto: despues me comunicó un amigo la siguiente nota que tiene el suyo. 'En 29 de octubre de 1681 años entro en esta casa de los Inocentes Amaro Rodriguez, vecino de Arcos: En 23 días del mes de abril de 1685 años murio el contenido arriba Amaro Rodriguez, y se enterro en la parroquia del Sr. S. Marcos'. Pero hace años vi otra copia, que de presente no he podido haber á las manos...*» (ed. de Bibliófilos, págs. X-XI); las copias son indicio de la difusión del texto, ya que incluso «*todavía al cabo de más de un siglo andan de boca en boca las graciosísimas ocurrencias por ellos (los sermones) esparcidas*», según cuenta Juan Guadalberto.

I

A la árdua tarea de estudiar una obra del barroco (3), con todo lo que ello supone de adentrarnos en un mundo donde las imágenes repiten infinitamente las figuras distorsionadas de lo real en sus espejos multiformes, habremos de sumar la dificultad añadida de enfrentarnos a la creación de un loco. La interpretación de sus sermones entraña, pues, inevitable confusión y complejidad, y será necesario acudir a todos los recursos de metodología literaria e histórica que nos faciliten la entrada a ese universo desconcertante donde tan fácil es perder las nociones de lo auténtico y de lo engañoso.

Justo será comenzar con una breve ojeada a la situación social de la época, porque la presión del contexto contemporáneo, tan severa, tuvo por fuerza que actuar sobre el predicador y su desequilibrado juicio. Vivió don Amaro una edad conflictiva, en la que como nos cuenta Francisco Carrillo *«El movimiento comercial crea y condiciona a las ciudades. La ciudad reúne ahora el poder que antes estaba en los feudos. Por otro lado, la ciudad es refugio de empleos, limosnas y ayuda en las epidemias. Pero la diversidad de gentes que componen la ciudad española presenta un grado mínimo de cohesión»* (4), y nuestro protagonista se verá envuelto en esta vorágine ciudadana desde una posición poco envidiable: como interno del Hospital de San Cosme y San Damián, manicomio de Sevilla por aquellas fechas, que no parece haber ofrecido a sus «huéspedes» prestaciones muy halagadoras, según consta en el legajo 15.293 de Consejos (fecha de 1699) del Archivo Histórico Nacional: *«continuó la cofradía algunos años la piedad de su instituto, hasta que con el tiempo llegó totalmente a extinguirse, y con este motivo a descaecer el cuidado de los pobres ocultándose muchas fincas y heredades, que tenía el Hospital y todo a tan miserable estado, que lo material de la fábrica, sobre estar por todas partes ruinosa, eran calabozos oscuros, bajos, profundo el suelo, sin puertas, expuestos a los rigores del tiempo, tan llenos de incomodidades que admiraba ver fuese habitación caritativa de enfermos, lo que realmente parecía cárcel y tormento de culpados»*. Sigue hablando de hambre y de que «viviendo

(3) Usaremos este término en la acepción con que de él dispone Maravall, entendiéndolo susceptible de integrar en su valor semántico no sólo las producciones de las artes visuales, sino todo un concepto de cultura.

(4) CARRILLO, Fco.: *Rafz sociológica e imaginación creadora en la picaresca española*, págs. 65-73. En «La Picaresca», Orígenes, textos y estructuras; Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca organizado por el patronato «Arcipreste de Hita», Madrid, 1979.

como fieras en aquella incómoda y estrecha habitación, donde la desnudez, hambre, desabrigo, y todo género de infelicidad les afligía aún más que su mismo achaque, siendo la suma de las miserias...» (5). Nos parece inútil continuar; baste esto como prueba inicial de la desgraciada circunstancia de Amaro.

Pero no siempre había sido terrible su suerte. Según nos narra la tradición, el famoso predicador fue, antes de que el destino le condujera traicionero hasta tanta desdicha, un conocido abogado de la audiencia sevillana, respetado ciudadano de buena familia e ingresos generosos. Pero en un mundo en el que el «honor es lo que reside en otro, no sólo importa lo que se es, sino lo que los otros creen de uno mismo» (6), y por tanto resulta labor obligada el cuidar preocupadamente de las apariencias a fin de que ningún desliz perturbe el sagrado patrimonio de la honra, las posiciones sociales estarán siempre pendientes de ese quebradizo hilo que en el caso triste de nuestro protagonista se quebró de la forma por todos conocida. No tenía el cornudo posibilidad alguna de solventar las inevitables consecuencias, pues el entorno social, esa burguesía en alza, presentaba un «nuevo sistema de valores y virtudes de probidad, rigorismo moral y propensión a la indignación moral» (7), que no permitían fisura alguna en su rígido edificio. Aquel planteamiento social éticamente elitista clasificaba en dos grandes bloques a los individuos: los honrados y los deshonrados. Amaro hubo de bajar del primero para esconderse en el segundo, esa «clase de vagabundos, mendigos y delincuentes existentes en este tiempo que constituyen otro elemento importante en la estructura social» (8). Debió entonces hacer suya la cruda frase del Guzmán de Alfarache: «Andaba entre lobos: enséñeme a dar aullidos»; hasta nosotros ha trascendido el eco de tales quejas.

Y es que Amaro no quiso callar, sino que paseó su despecho y su atormentado desasosiego por las calles de Sevilla, ofreciendo a cambio de caridad el curioso disparate de sus sermones —a pesar de la ilegalidad de la práctica— (9). Se convirtió en un caso peculiar, un personaje de todos cono-

(5) ESTEPA. Introducción a la ed. cit., pág. 62.

(6) COMELLAS, J.L.: *El pensamiento español en el siglo XVII*, pág. 5. En «La crisis de la hegemonía española; Historia general de España y América», VII, Madrid, 1986, págs. 3-46.

(7) CARRILLO, Fco.: *ob. cit.*, pág. 73.

(8) *Ibíd.* pág. 73

(9) PERRY, M.E.: *Crime and society in early modern Seville*, Hanover (New Hampshire), 1980, pág. 168: «La enfermedad mental rara vez conllevaba permiso de mendigar. Los retrasados mentales adultos eran tratados como menores, algunos de ellos eran libres para

cido, un destacado protagonista de la ciudad barroca que entretenía al público viandante con su siempre ocurrente ingenio, por el que exigía aquella limosna no siempre concedida a su gusto. Como él mismo se encarga de recordarnos con frecuencia, el pago a sus sermones constituía una fuente de ingresos importante para el Hospital de locos, con la que colaboraba para mejorar esa situación tan precaria a la que antes hemos hecho referencia y que parece puede hacerse extensiva al estado de todas las instituciones de este tipo (10).

Estamos ante un personaje genuinamente barroco: condicionada su vida por la impostura de la honra y después por la decadencia económica de ese imperio que, como dolido cantó Quevedo, a pesar de su apariencia de:

*«... gigante corpulento
que con soberbia y gravedad camina
Pues por de dentro es trapos y fajina,
y un ganapán le sirve de cimientos».* (11)

Su demencia no es sino la imagen repetida de la pérdida de juicio de la edad que le había tocado vivir: el reflejo en el microcosmos sevillano de ese macrocosmos que es el barroco español, de ese juego de claroscuro («*síntesis de la contraposición*») lo llama José Luis Comellas) «*en que lo claro potencia a lo oscuro y lo oscuro potencia a lo claro; y las dos facetas, aunque absolutamente contrapuestas, lejos de destruirse, se resaltan en acción recíproca, constituyendo un par de equilibrio dinámico*» (12) aunque confuso, una confusión entre luces y sombras de la que derivan los engaños y desengaños de la vida. Es la confusión con la que juegan los

mantenerse con la mendicidad, y otros eran confinados en casa de locos. Los enfermos mentales tenían menos posibilidades de recibir caridad. Aunque unos pocos pensadores del s. XVII sostenían que los desórdenes mentales debían ser tratados como enfermedad, muchos miraban a los trastornados como malditos».

(10) PERRY, *ob. cit.*, pág. 172: «*The Church, religious groups, pious individuals, and the city government had traditionally acted as charitable benefactors in Seville. As the need for charity increased in the sixteenth and seventeenth centuries, these benefactors found their traditional forms inappropriate or ineffective. Indiscriminate handouts to all beggars were no longer possible as their numbers increased. Small hospitales for fifteen or twenty poor supported by the begging of a few monks became less effective in meeting the city's growing need for charity*».

(11) QUEVEDO. *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero*. En «*Poesía original completa*», edición de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981. Núm. 118, pág. 96.

(12) COMELLAS, *ob. cit.*, pág. 4.

sermones: Amaro, el loco, es el revelador de la auténtica y amarga realidad, y los cuerdos, la sociedad honrada a la que dispara sus flechas envenenadas de sátira, son los que viven jugando en una absurda apariencia; y al tiempo, la perspectiva de Amaro, que nos permite observar lo verdadero, no deja de traslucir la mirada de los ojos vidriosos de un loco. ¿Cuál es entonces la zona iluminada? ¿La que Amaro descubre en sus irreverentes sermones? Todo un juego de solapamientos sucesivos nos engaña, y de ahí deriva la dificultad de penetrar en las producciones artísticas del mundo barroco, donde esa sociedad cambiante de profundos conflictos internos se reflejó soberbiamente. «A una sociedad de condición predominantemente estática que llega hasta el Renacimiento, sucede, a través del episodio del manierismo, una sociedad que identifica movimiento y vida; por tanto, una sociedad de cambios. Pero como no todos los sectores sociales evolucionan a la par ni se hallan en el mismo tiempo de la historia... necesariamente se plantea una situación de enérgica conflictividad, de enfrentamiento entre supervivencias e innovaciones, que provoca de una y otra parte angustiosa inquietud. De ahí, la difusión del «mundo al revés» (13).

En toda la producción del XVII se halla presente este gusto por descomponer los márgenes entre verdad y mentira, falsificar lo real y convertirlo en imaginario, mirar el «mundo al revés», imantando la brújula para que el norte sea sur y el sur norte. Y esta actitud se advierte muy de cerca en la dualidad cuerdo/loco que por distintas causas sirvió tantas veces para verificar esa trasmutación de los planos. Yendo más lejos, y como contempla Rogelio Reyes Cano en su lúcido trabajo sobre Amaro, «locura y literatura —digámoslo ya— son dos nociones estrechamente relacionadas a lo largo de la historia», y habríamos de remontarnos a la llamada «literatura del loco» («subgénero literario que supone desde hace siglos un modo peculiar de encarar el mundo y un eficaz instrumento perspectivista inventado por los escritores para desentrañar el sentido de la realidad» (14)) para poder analizar en todos sus matices este juego de trasposiciones.

(13) MARAVALL, J.A.: *Teatro, fiesta e ideología en el Barroco*, pág. 76. En «Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica». Compilado por J.M. Díaz Borque (Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo), Madrid, 1986, págs. 71-96.

(14) REYES CANO, R.: *Demencia y literatura en la Sevilla del siglo XVII: los «Sermones» del loco Amaro*. Discurso de Ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. 8 de marzo de 1992, pág. 13.

Las fiestas de los locos, (aunque de tradición antigua y origen anterior al barroco (15), fueron un espectáculo muy del gusto de la época, pues, como explica Bonet, su función «*Era proclamar en público la inversión de los términos de lo real y cotidiano. Al igual que los niños, los locos son seres desamparados, al margen del gobierno diario de la ciudad, una lacra social... pero ese día los locos gesticulantes, haciéndose más cuerdos o más locos que eran, participaban así en la locura de todos*» (16).

En Sevilla existió una famosa fiesta de este tipo llamada del «obispillo» (17), en la que se pretendía también dar una lección moral a los cuerdos. Tales festejos y entretenimientos populares eran, a pesar de su éxito o precisamente a causa de éste, diversiones consideradas peligrosas por los organismos de control público por cuanto suponían una burla a los estamentos de poder; sin embargo, resultaba difícil prohibirlos, al ser las únicas vías de escape para deshacerse de la férrea superestructura. Las farsas proclamaban un mensaje provocativo que solía ser siempre semejante: los locos suplantaban con su perdida razón a los cuerdos o se igualaban a ellos, convirtiendo a todo espectador en compañero de demencia; desde su carro recitaban versos de indudable cariz emblemático haciendo extensiva su enfermedad al orbe entero (18). También Covarrubias se hace eco de este juego barroco de trucar a dementes y cuerdos, aunque, profundamente racional, no puede sino vituperar la costumbre: «*Una de las grandes locuras que ay oy en el mundo es osar el que es loco motejar de loco al que es tenido por cuerdo. De los que baylan a los locos no ay diferencia, dezia el rey don Alonso de Napoles, si no que unos lo son mientras baylan y otros mientras hazen locura*».

(15) BONET CORREA, A.: *Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca*. En «Teatro y fiesta en el Barroco», ob. cit., págs. 41-70.

(16) Ibid. pág. 48.

(17) PERRY, ob. cit., pág. 151: «*In the case of the Saint Nicholas Day celebration and student «bishop» of 1641, however, Church and city authorities came down hard against such misrule, for the charade had ridiculed authorities in the city far more than it had critized some temporary lapses in the community's moralcode*».

(18) Así lo demuestra la décima recogida en una fiesta valenciana del carro de los locos en 1622:

*«nuestra mengua es nuestro aumento,
que aunque lo mejor nos falta,
no se ha de tener por falta,
lo que ocasiona el contento:
tener oy entendimiento es descredito y no poco»*

(BONET, ob. cit., pág. 48).

Como no, Amaro ha de participar de este tópico en numerosas ocasiones, defendiéndose de las acusaciones a su locura y remitiéndolas a los cuerdos, como en el sermón IX: «el Sr. D. Andrés de Frías, nuestro Administrador, que me dicen está loco; dime con quién andas, te diré quién eres. Ved aquí por qué nos llaman locos a nosotros; porque nos gobierna un loco, y todo el día no oímos sino cata los locos, mira los locos» (19).

Pero volviendo a retomar la cuestión principal, habremos de matizar la diferencia radical entre estos carros barrocos y sus antecesores medievales. Los locos representan en éstos figuras ridículas expuestas a la burla del público; pero, integrados en la fiesta barroca, «en vez de ser víctimas como sucedía en la medieval «nave de los locos», abandonada a la deriva para su perdición, eran objeto de atención, estaban magnificados» (20). En esta importante diversidad radica el trascendentalismo que le prestó el Diecisiete al antiguo espectáculo: ahora el equilibrio descompuesto obliga a buscar nuevos caminos de razón; el ansia por descubrir la verdad mueve el pensamiento de estos últimos decenios del siglo y todos sabemos que los locos, como los niños o los borrachos, dicen verdades.

Amaro participó de aquellos días en que el pre-racionalismo comienza a insistir en la necesidad de avanzar hacia nuevas directrices, en los que distintos personajes procuran convencer a sus contemporáneos del engaño y la miseria en que se desarrollan sus vidas; contamos con nombres como los de Torres Villarroel o León de Arroyal; incluso Saavedra Fajardo en sus *Empresas* luchaba ya por hacer oír su razón entre tanto disparate. Como recuerda Estepa, «el loco Amaro se encuentra justo en la franja de transición. No transcurrirán muchos años desde que cejan sus noticias hasta que sean desterrados los sermones burlescos de los conventos en los que alguna vez predicara. Ni siquiera serán tolerados los chistes en la predicación ordinaria» (21).

La locura de Amaro queda lejos de la *moria* erasmiana; son dos términos entre los que existe una complicada relación semántica, —ya desde la dificultad que entraña la traducción del latino, pues en español vulgar las

(19) *Sermón IX*, pág. 17. (Todas las citas las tomamos de la edición de *Bibliófilos Andaluces* y a ella remiten las páginas de las notas. Mantenemos la ortografía, pero modernizamos la acentuación).

(20) BONET, *ob. cit.*, pág. 48.

(21) ESTEPA, *Introducción*, pág. 101. Recordemos que la última vez que se permitió la «fiesta del obispillo» fue en el 1641, antes de que don Amaro se lanzase a pronunciar discursos».

palabras para denominar la necedad caen en el insulto, y *estulticia* es cultismo poco usado—. Pero de una cosa no podemos dudar: Erasmo compuso su *Elogio* con una intención satírica, quiso escribir un vituperio a la estupidez de su tiempo y la *moria* es, por lo tanto, un personaje ignominioso, desacreditado y maligno contra el que nos previene; el *Elogio* una reprobación. El erasmismo pertenece a la edad renacentista, cuando los difíciles cambios de los que hablaba Maravall ya se han iniciado pero aún la sociedad tiene fuerzas para resistirse a los elementos nocivos y peligrosos que le acechan y contra los que se rebela. En ese sentido debemos entender el *Elogio* y sus imitaciones (22); ejemplo serían los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada, donde se tratan temas muy variados pero siempre en un tono de crítica moralizante: explica los estragos morales del juego, habla de los boticarios y médicos, denunciando sus delitos, del desorden de las costumbres en general, en comida y vestido, del nuevo lujo que va invadiendo todas las clases sociales... Pero Torquemada es un moralista absolutamente cuerdo y su obra tiene mucho más que ver con la clásica reprobación de vicios que con los sermones de Amaro. El barroco es otro mundo en el que los contrarios tiene cabida y, frente al rechazo de la *moria*, llegamos ahora a la valoración de la locura como forma de captación de la realidad, posibilidad que la enajenación ofrece de adivinar lo verdadero a través del cristal de la demencia. La insania pasa a considerarse un juego de ingenio. La sociedad no rechaza, no se defiende del loco, sino que en su delirio quiere buscar la objetividad perdida.

II

Si en su planteamiento y contenido los sermones de Amaro ofrecen una pictórica paleta plena del eclecticismo del XVII, puede observarse idéntico grado de complejidad en lo que se refiere a las peculiaridades formales. Esta composición de múltiples elementos diversos se traduce en la lectura presentándole al virtual oyente o lector una madeja de difícil entramado, relevante no sólo en la superficie artística, sino en la más profunda capa de las mezcolanzas de géneros literarios que en la obra se entrecruzan, lo que resulta, a nuestro modo de ver, una de las cuestiones más interesantes del texto.

(22) BATAILLON, *Erasmo y España*. México-Buenos Aires, 1966 (2ª ed.), pág. 640. No valora en mucho las imitaciones del *Elogio de la locura*; sobre el *Elogio* como inaugural de la *literatura del loco*, véase también REYES CANO, ob. cit., pág. 14.

Pueden diferenciarse en los sermones aquellos géneros con «carta de identidad», es decir, géneros codificados por la tradición, relacionados con un estilo y unas particularidades propias y que llamaremos aquí, por comodidad, *mayores* (novela picaresca, entremés, sátira...); y las modalidades literarias o con concomitancias con la literatura, pero que no pueden estrictamente llamarse *géneros literarios* y que en nuestro trabajo denominaremos *menores* (refranes, fiesta, periodismo). No estamos del todo de acuerdo con la opinión de Estepa según la cual «*estos sermones... ponen la rúbrica final a un puñado de géneros que nos son prácticamente desconocidos por su arraigo en la carne de lo popular*» (23), puesto que puede comprobarse en cada caso cómo los géneros presentes en el sermonario tienen una posición dentro de los conocidos tradicionalmente. Es lo que vamos a demostrar en las páginas que siguen.

De entre todos tendremos que mencionar primero el *sermón*, —o mejor podríamos decir el *discurso*, puesto que los sermones no son más que discursos retóricos de tema moral—, base formal sobre la que se disponen el resto. Siguen, si los ordenamos por grado de participación, la *novela picaresca* (y el *costumbrismo* vecino) y el *cuento* de tradición oral; junto a éstos, también dentro de los géneros narrativos, no podemos olvidar la *hagiografía*. Lo dramático demuestra su presencia en la forma del *entremés* o del *paso*, además de en muchos aspectos que se irán repasando. Del *emblema* se integra ese «*algo de decididor de sentencias, recopilador de máximas morales*» (24) que le presta también el *refranero* con su formulismo popular. La *sátira* penetra en los sermones más que como género —si es que puede considerarse tal— como actitud; de ella tomará Amaro muchos de los recursos que le son propios.

Aún habríamos de incluir dos elementos de menor raigambre literaria: la *fiesta* y el *periódico-diario*, el segundo, íntimamente ligado al costumbrismo que rezuma la picaresca. De la fiesta, recordemos lo dicho páginas atrás sobre las «fiestas de los locos»: a pesar de las diferencias de planteamiento, es innegable la afinidad formulística entre las invectivas de Amaro y las declamaciones que se escuchaban desde los carros de estos festejos.

Habrà que distinguir también a qué nivel participan estos géneros: en algunos casos su presencia ha de resultar puramente formal y en otros actuará sobre la estructura profunda, en los contenidos mismos. No se puede

(23) ESTEPA, Introducción, pág. 16.

(24) MONTERO M. y SORIA, M.: Introducción a ALCIATO: *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pág. 18.

plantear del mismo modo, por ejemplo, la apropiación en los sermones de las fórmulas narrativas a las que hemos hecho referencia antes (cuento, hagiografía, novela picaresca) o la vinculación de ambos con ese lenguaje llano —baste recordar el origen etimológico de sermón SERMO, ‘plática’—, con la que la obra guarda con la fiesta barroca, una relación mucho más recóndita que sólo podremos apreciar en el espíritu con que está trazada la pantomima.

Comenzaremos tratando de las interferencias en los niveles profundos. Acabamos de mencionar la fiesta como espectáculo genuinamente barroco; nos referiremos a ella en el sentido amplio que da a la expresión Díez Borque, incluyendo en su haber desfiles, mascaradas y pantomimas «*o la gran fiesta barroca diaria del aparentar, verdadera y definitiva gran mascarada en el XVII*» (25).

La clave de la relación entre el espectáculo festivo y el sermón la encontramos en la finalidad moral que guía las voluntades de ambos. Ya Eugenio Asensio señaló que «*al final de la edad media, la ‘danza de la muerte’ y la ‘nave de los locos’ habían puesto de moda los desfiles satíricos de estados y profesiones que, uno a uno, pasaban ante el látigo del moralista para recibir su disciplina. Eran disfraces del sermón que estaban a punto de desembocar en el drama. Gil Vicente fue quizá quien con mayor sentido dramático logró que el sermón alzase resueltamente la raya del teatro vivificando la alegoría de los predicadores, con una densa muchedumbre de personajes actuales*» (26). Esto nos lleva a considerar una convergencia entre fiesta-espectáculo satírico y sermón de finalidad reprobatoria en lo que de didáctico tienen ambos géneros; lo dramático es el puente formal que los une, puesto que los dos se apoyan en los recursos teatrales para potenciar esa pretendida lección ética. A pesar de las distancias innegables entre teatro y fiesta, son numerosos los puntos de unión entre ambos, intersecciones que devienen de ese ritualismo original del teatro y nos transportan a un espacio de indefinición, es decir, a una permeabilidad de fronteras: en especial, actor y público se hacen respectivamente participante y receptor-participante. Ya desde los orígenes de fiesta y teatro, la correspondencia se muestra en la asociación de rito y mito que aúnan dos funciones: de un lado la religiosa de acceder a la divinidad y obtener favores de ella y de otro la profana de catarsis y diversión (27).

(25) DÍEZ BORQUE, *Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español*. págs. 11-40, en «Teatro y fiesta en el Barroco».

(26) ESTEPA, Introducción, pág. 110. Nota 101.

(27) DÍEZ BORQUEZ, *ob. cit.*, pág. 20.

Algo semejante ocurre en Amaro, pues cabe atribuir a su obra las mismas funciones: la primera intencionada y voluntaria (petición y ruego a la divinidad transcendente y a los «dioses terrenales», los poderosos) y la segunda oculta e inconsciente (la catarsis personal a través de los insultos y la diversión que proporciona al público oyente). Considerándolo desde esta perspectiva de rito y mito, Amaro y sus discursos participarían de pleno en ese parentesco entre teatro, fiesta y sermón.

La correspondencia que tratamos resultará especialmente intensa en el ámbito cultural barroco, puesto que, como venimos repitiendo, el espíritu de la época favoreció todas las formas de teatralidad, de la misma manera que integró y enalteció la sátira al ser la única posibilidad popular para sobreponerse a la alienación. Abundan las fiestas en las que los protagonistas claman por las virtudes de la enajenación y el delirio. Por ejemplo, la llamada *fiesta burlesca* celebrada durante la época de carnavales que reunía diversos ingredientes (28) (loa, comedia burlesca, entremeses, mojiganga) de la misma categoría estética: la de lo cómico-grotesco, constituyendo en conjunto una representación total de tipo carnavalesco, en la que la risa, la burla, la sátira y la parodia son los factores más importantes que entran en juego. De nuevo cabe recordar la famosa «fiesta del obispillo» de Sevilla en la que nos cuenta Sánchez Arjona que se predicaban sermones burlescos hasta que en 1545 «se dispuso por el cabildo que no se volviese a hacer esta fiesta en razón de las muchas cosas indignas que pasaban» (29).

En los propios *Sermones* encontramos referencia a una de estas fiestas que su orador describe con detenimiento: «Dios sale en su carroza por esas calles, triunfando de la Tarrasca y de los Gigantes, que representan los siete pecados mortales, y de las mojarrillas y demás diablillos, que representan los pecados veniales...» (30). El espectáculo al que hace referencia Amaro parece que se celebraba en Sevilla durante la festividad del Corpus; contamos con otras referencias a ella, como la que nos legó el abad Gordillo, en la que menciona a los mismos personajes que el loco (31).

(28) HUERTA CALVO, J.: *Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII*. En «Teatro y fiesta en el Barroco», ob. cit., págs. 115-136.

(29) En 1554, hubo que revocar la orden, sólo prohibiendo que saliese de la iglesia. Continuó celebrándose ya fuera del templo y la prohibición definitiva tuvo lugar en vida del loco Amaro, en 1641, a raíz de un desorden mayor de lo acostumbrado.

(30) *Sermón XXV*, pág. 56.

(31) «Primeramente para regocijar y disponer a la gente popular va la Tarasca, que es una figura hecha de madera de la forma de una sierpe muy grande, que la tiran cuatro ruedas, muchos hombres que van junto a ella pagados por el Cabildo de la Ciudad, acompañada de

Visto queda que la presencia de la fiesta en la obra no es un hecho meramente circunstancial, sino que remite a códigos culturales específicos: de la sátira del carro de los locos y del espíritu festivo, de la arcana relación entre rito/fiesta y mito/moralidad, Amaro recoge importantes ingredientes que suma a su singular puesta en escena; no sólo en la teatralidad de los ademanes y en la sátira social del loco que hace extensiva su demencia, sino también en la concepción misma de sus representaciones está la fiesta presente.

En relación también con el aspecto moral referido, cabe incluir en la identidad el género picaresco, si tenemos en cuenta que está concebido, en cierta forma, como ejemplo negativo, esto es, de lo que no debe hacerse. El fundamento moral de esta narrativa no ha sido puesto en duda por la crítica desde que Herrero García en su trabajo «Nueva interpretación de la novela picaresca» rechazó los tópicos sobre el origen del género y plantea que éste «hay que buscarlo en el movimiento de reforma que sacudió a España después del concilio de Trento. Arrancaría de los ejemplarios ascéticos y sermones, en los que, para avivar y llevar a la práctica la lección moral, se sirven de gente más o menos pervertida cuyos actos pueden servir de escarmiento a los lectores u oyentes» (32). También se suma a esta opinión Martín de Riquer, para quien «la novela picaresca es un sermón con alteración de proporciones de los elementos que entran en combinación». Igualmente lo considera Parker en *Los pícaros en la literatura*, donde relaciona la picaresca, además de con Trento, con el erasmismo, sobre todo con *El elogio de la locura*. No parece aventurado proponer esta filiación pues desde la celebración del Concilio de Trento, la literatura católica, y concretamente de forma bien visible la española, propició la conocida fórmula horaciana de la *Epístola a los Pisones* en la que sobre la armonía propugna-

algunas figuras salvajes (las mojarrillas), vestidos de unos justillos de lienzo pintados de colores, y unas vejigas de vaca llenas de viento para apartar a la gente, y con otras invenciones con que causan ruido y alegría y la misma Tarasca les va haciendo sacar el cuello y acometiendo a la gente y haciendo otras cosas de regocijo, con que todos los presentes se alientan y dan gritos de placer. Luego van los Gigantes que son figuras grandes de hombres y mujeres, representando diversas naciones y otros gigantillos pequeños, que el mayor misterio que tienen es ser figuras monstruosas, unos por grandes y otros por pequeños en aquel género giganteo...» ESTEPA, pág. 207. Nota 1.

(32) La intención moral y didáctica del *Lazarillo* es una idea plenamente admitida. Su erasmismo fue planteado por Morel-Fatio que indicó el parentesco de la obra con la de los discípulos e imitadores de Luciano y de Erasmo, opinión compartida por Menéndez y Pelayo y Cejador. A pesar de la resistencia de Bataillon, un creciente número de investigadores apoyan la tesis, entre los que cabría contar a Manuel J. Asensio, Márquez Villanueva, Américo Castro y Otis H. Green.

da entre 'docere' y 'delectare' se prefiere, en un caso obligado de elección, el 'docere'; surgieron bajo esta coyuntura todo tipo de obras narrativas que ligaban a las útiles enseñanzas, adiciones y críticas, el placentero caudal de cuentos y aventuras (33). Los propios autores que trataron el género quieren hacer saber su propósito didáctico y distanciarse con ello de una literatura puramente lúdica que contaba con poca estima en las élites intelectuales. Recordemos cómo Vicente Espinel en la introducción a *Marcos de Obregón*, separa su libro del género de aquellos que sólo pretenden deleitar con burlas y hacer reír al lector, «*que después de haberlos revuelto, aechado y aun cernido, son tan fútiles y vanos, que no dejan cosa de sustancia ni provecho para el lector, ni de fama y opinión para sus autores*».

Bataillon señaló ya «*cómo los temas favoritos picarescos se organizaban no alrededor del tema del hambre ni de la lucha por la vida, sino alrededor de la honra, es decir, alrededor de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, el tren de vida y la calidad social*» (34). Si los protagonistas son gentes sin honor, curiosamente ejercen un papel moral, y Amaro comparte con ellos esa posición de moralista desde la deshonra. No son graves doctores ni santos varones los que quieren darnos una lección ética con su moraleja, sino seres marginados que han perdido el honor o no lo tuvieron nunca. «*El pícaro es libre de hacer lo que quiere. Es el «ganapán» que solo tiene sus harapos, sus brazos y su «capacha». Tiene la libertad de «pedir sin perder, que a ningún honrado le está bien*» (35), y además, como a Amaro, su ambigüedad moral les coloca en una posición al margen de la ley religiosa: en los pícaros el pecado es cuestión de supervivencia y en cuanto al loco, recordemos cómo Perry explicaba la dependencia entre salud y moral (36). El deshonor les alcanza desde el código religioso como les alcanzaba desde el código social.

La importancia de la honra en la sociedad española y la consiguiente preocupación obsesiva por conquistarla o mantenerla, no tuvo par en Europa. Por esto es posible que sólo en España se produzca una literatura que

(33) NAVARRO GONZÁLEZ, A.: *Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza*. En «La Picaresca», págs. 19-29.

(34) CONCEJO, P.: *El elemento picaresco en las «Epístolas familiares» de Antonio de Guevara*. En «La Picaresca», págs. 773-779.

(35) CARRILLO, Fco.: *ob. cit.*, pág. 75.

(36) Lo comprobamos en Covarrubias cuando advierte dentro de la voz *locura* que «*Ningún frenesí se estima por mayor que una voluntad obstinada de pecar, San Bernardo, De Conversione*», dejando ver ese peligroso lazo de unión entre insania y pecado.

refleje tan minuciosamente la dimensión social del conflicto entre el individuo y sus semejantes. La picaresca arrastra el problema de la honra en su literatura, sus protagonistas desheredados toman una postura denigratoria frente a la estructura de valores: manifiestan una hostilidad activa hacia la sociedad en ese sentimiento de menosprecio que es propio del género. No quieren aceptar ya el engaño del Renacimiento humanista lleno de ideales, sino que evitan trascender la realidad para, al contrario, enjuiciarla cara a cara; de ahí la figura del «desencanto» que es el pícaro, (aquel Lázaro desengañado frente al mundo ideal y falso del hidalgo) (37). El pícaro, como Amaro, puede enfrentarse al conflicto porque carece de honra, (inversamente al hidalgo), pues el mismo deshonor le posibilita ese despecho y esa visión crítica: no tiene nada que perder, no se le permite integrarse en el bloque de los honrados, es ajeno a ese *status* al que se asoma desde fuera y en ello radica precisamente su potencialidad para negar y aborrecer el sistema. Un hombre de honor nunca podría permitirse actitud semejante bajo el riesgo de por ella dañar su posición ventajosa.

No deja de tener cierta virtud esta postura marginal: el moralismo del pícaro asienta su base precisamente en su inadaptación a las reglas corruptas, en ese rechazo por el absurdo juego social, en su reivindicación justificada. La misma que llevará a Amaro a adueñarse de cualquier cargo socialmente relevante para adquirir por él la respetabilidad y credibilidad que sabe que no tiene. Busca recuperar la honra autodenominándose bien cardenal (38), (estamento eclesiástico), bien capitán general (estamento militar) (39). La altura de los cargos va aumentando conforme transcurren los sermones: si en el primero sólo se apoyó en el sagrado principio de autoridad que le viene «*del Pontífice y del Rey mi Señor, y del sr. Arzobispo*» (40), ya en el cuarto convierte esa confianza del soberano en cuestión de parentesco «*—como manda mi primo el Rey mi Señor—*» (41), y finalmente, se adueña de uno de los máximos galardones a que se podía aspirar, y que, definitivamente, le hacía merecedor de la honra por la señal de cristiano viejo que representaba su disfrute: «*el Rey... me ha honrado con este hábito de mi patrón Santiago*» (42).

(37) FERRÁN, J.: *Algunas constantes en la picaresca*. En «La Picaresca», págs. 53-62.

(38) *Sermón XIII*, págs. 22, *cardenal de Sta. Cristina*. X, pág. 18.: *y soy cardenal de esta cruz y capitán general de mar y tierra, y sucesor del Sr. D. Ambrosio de Espínola*.

(39) XVI, pág. 33: «*Capitán jeneral del reino de nápoles*».

(40) *Sermones*, I, pág. 2.

(41) *Ibid.*, IV, pág. 9.

(42) XXIX, pág. 67.

Si aceptamos además la definición de la picaresca que propone Navarro González, se hace muy fácil acercar los *Sermones* a este género, pues en el loco se repiten casi todas las fórmulas mencionadas: «*en forma autobiográfica y con cruda técnica realista o naturalista, narran escarmentadores episodios y, de forma más o menos directa, aleccionan y advierten al lector sobre vicios, virtudes y costumbres individuales o sociales de la España de entonces*» (43). Amaro habla desde una tenaz primera persona, siempre dominante, no cabe dudar del realismo de su técnica ni de su sorpresiva crudeza; en cuanto a la lección moral, recordemos que son sermones sus gritos. Y finalmente podemos decir que a través de sus palabras se puede contemplar como desde una platea las costumbres sociales de esa España barroca: del el afán desmedido por las riquezas que ya trató Quevedo en su glosa *Poderoso caballero*, hasta el hambre generalizada que convierte en auténticos carpantas a todos lo desharrapados (44). Su voz llega a ser muy crítica en algunos casos, como cuando nos describe la diferencia en la plaza de toros entre los que miran y los que han de exponer su vida (45). Al igual que vimos sucedía en la picaresca, las relaciones «individuo-sociedad» son satirizadas, denunciándose los abusos de las instituciones, las pretensiones de los diversos estamentos sociales y, sobre todo, criticando las peculiaridades negativas de cada profesión (46) —recordemos a escribanos (sermón II, VI y XXXII), pasteleros (XV), taberneros (XXXI), carniceros (XXII) y tantos otros—.

Así, además de esta correspondencia en las posiciones de los *Sermones* y la picaresca ante el hecho social, contamos con otro tipo de concomitancias entre ambos que atienden al costumbrismo inherente a esta narrativa (pues el mundo del pícaro es un mundo abierto «*que nos permite ver a través de él una sociedad en sus estratos más insospechados*» (47), y que en

(43) NAVARRO GONZÁLEZ, A.: *ob. cit.*, pág. 19.

(44) *Sermón XIII*, pág. 22: «*mas en este mes solo almuerzo aleluyas, que trae un xpiano la barriga como vaina de habas*».

(45) *Sermón XIX*, págs. 40-41: los caballeros ricos «*y las señoras están en sus balcones donde aunque el toro dé brincos y saltos... nunca alcanza... y que los pobretes se andan en la plaza, donde si se descuidan los pesca el toro y les echa el culo por lo alto y las bragas abajo?*» PERRY, *ob. cit.*, pág. 149, habla sobre las corridas sevillanas, limitadas a veces a nobles y que se celebraban normalmente en la plaza de San Francisco o en el patio del palacio del duque de Medinaceli.

(46) ZAHAREAS, A. N.: *Género picaresco y autobiografías de criminales*. pág. 68. En «*La Picaresca*», págs. 80-111.

(47) FERRÁN, J.: *ob. cit.*, pág. 58

Amaro van a dejar su huella en el nivel temático: la picaresca se asoma en la obra a través de esa ventana abierta al mundo real y cotidiano de la Sevilla del XVII. Estepa nos habla de los sucesivos golpes que van hundiendo a la ciudad en una penosa miseria, terrible ya bajo el reinado del último de los Austrias (1665-1700), fechas por las que Amaro predicaba y en las que van surgiendo otros personajes del tipo de nuestro loco: una auténtica proliferación de propagandistas virulentos como Francisco Martínez de Mata, siervo de los pobres afligidos, o el mulato Gaspar de Jaén, bufón del Duque de Alcalá, que cantaba coplas y las difundía para burlarse de todos» (48). Son los tipos y las actitudes que se entrevén en los *Sermones* y que saben reflejar el mismo ambiente que nos traía la novela con el *Lazarillo* o *Marcos de Obregón*. Los mismos personajes y personajillos hacen acto de presencia bien entre el auditorio o en las propias palabras del loco: «yo convidaría a castañas a los muchachos, que a pedradas os rompieran las fundas de las cabelleras» (49). Tales muchachos, que por un cartucho de castañas hacen el favor de lanzar piedras contra el enemigo del convidante, sólo pueden ser hermanos de los rapaces a los que nos tiene acostumbrada la tradición picaresca. El mundo de engaños, burlas y hambre, de avarientos, estudiantes, frailes hambrones y barrigudos con escasa vocación religiosa, de pajes y comerciantes, es en todo semejante al del pícaro. Pero no olvidemos que no se trata de un rasgo exclusivo del género narrativo-picaresco: gran parte de la literatura barroca incorpora elementos afines a través del gusto por lo costumbrista que se extiende progresivamente a zonas de la creación literaria más amplias. En los géneros dramáticos, y de forma especial en la comedia, veremos cómo se manejan aspectos costumbristas e incluso típicos de la picaresca (50).

En cuanto a los valores formales que Amaro incorpora de la picaresca, han de ponerse en relación, en primer lugar, con el estilo de la narración, y en concreto con la modalidad cuentística. La picaresca mantuvo en sus orígenes una conexión íntima con la narrativa oral; como estudió Chevalier, es muy importante la deuda que tiene con los cuentos familiares y tradicio-

(48) ESTEPA, Introducc. págs. 18-9.

(49) *Sermón XXXVII*, pág. 85.

(50) VALBUENA PRAT, *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, 1969, págs. 136-215 sobre el costumbrismo de Lope, que «penetra en el tibio subsuelo de lo picaresco», (localismo, patria chica, referencia explícita a lugares y calles, costumbres y vestidos) y de Tirso, pues su teatro habitual corresponde al género urbano costumbrista. «*El mismo Burlador es como una comedia costumbrista, atravesada de transcendentalismo moral. Y en las comedias sacras seguras, la acción hasta es picaresca a veces...*»

nales. Edmond Cros había probado *«cómo utilizó el novelista unas historietas de ladrones y ajusticiados que surgen en las colecciones de Juan Timoneda y otras obras del siglo de Oro, y de las cuales resulta lícito admitir, en algunos casos por lo menos, que fueron tradicionales en la España de los Austrias»*, lo que se observa sobre todo en la elección de los personajes tipo que mantienen las coordenadas a las que los obligaba la tradición. *«En regla general esta tradición a base de cuentos familiares se impone a la mente del novelista, porque surgen espontáneamente en su memoria estos cuentos cuando trata de caracterizar —no digamos retratar— un personaje que entra en su libro... Estos tipos son puras sombras...»*. Pero a pesar de ello viven porque actúan, aunque sea movidos por la personalidad que les viene impuesta. *«Este realismo que late en las páginas de la novela picaresca, este realismo de segundo nivel, que constantemente remite a una verdad literaria oral, no solo tuvo larga vida, sino que demostró perfecta eficacia... De la introducción masiva de los cuentos familiares en la literatura procede en gran parte el realismo... de la novela picaresca»* (51).

Aún en tiempos de Amaro debía conservarse este parentesco, pues por diversos testimonios tenemos constancia de que en su época seguía siendo costumbre frecuente el que un cuentista crease un auditorio improvisado dispuesto a escuchar los relatos de sus aventuras y desventuras. Nos describe, por ejemplo, Carrillo cómo en la cárcel de Sevilla *«era costumbre agruparse en torno de algún célebre preso que contaba con toda su clase de donaires las travesuras más destacadas de su vida, como los casos de Don Lope Ponce y del famoso Juan de la Cruz, de quien el P. León dice 'no hubo en la cárcel juego, ni comedia más divertida que oírle' . Es posible que ésta sea una razón de la forma autobiográfica de la picaresca»* (52). Podemos incluso matizar la relación entre cuento de tema picaresco y el sermulario de Amaro a través de la obra picaresca *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* de Jerónimo de Alcalá Yáñez (impreso en 1624 y 1626), en la que el autor, además de buscar apoyo confundiendo con relator de cuentecillos y fábulas, dice que no le disgusta oírse llamar predicador, y efectivamente lo parece, tanto por su carácter como por la técnica narrativa. La estructura que da a su narración se asemeja a la de los sermones coetáneos, pues así como éstos se dividían en dos partes, una exposición teórica y un ejemplo práctico, así también construirá sus historias Alonso.

(51) CHEVALIER, M.: *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca*, pág. 342. En «La Picaresca», págs. 335-345.

(52) CARRILLO, Fco.: *ob. cit.*, pág. 72.

Recordemos que era frecuente encontrar en las obras de carácter picaresco, ya en forma de sermón o de ensayo, máximas, refranes y consideraciones ético-morales sobre la conducta del hombre, el bien, el mal, la hipocresía, la fortuna... Por otro lado, también los sermonarios de la época solían incluir material de la cuentística e incluso existían recopilaciones para que sirvieran de ayuda a los clérigos en sus predicaciones. Esta práctica fue muy seguida por los dominicos, hasta que se prohibió en el Concilio de Burdeos de 1624 (53), lo que no quiere decir que se suspendiera de hecho.

De lo dicho podríamos deducir que en la novela de tipo picaresco convergían dos polos en discordia que el género armonizaba: lo moral del sermón y lo lúdico de las aventuras —al fin y al cabo el «deleitar aprovechando»—, pero que en su decadencia se separarán de nuevo en dos estilos opuestos: el del sermonario y el de las novelas de aventuras.

Pero aún tras esta diversificación es posible adivinar en las dos líneas respectivas ciertos elementos de unión que recuerdan su origen complementario y que siguen, sobre todo, presentes en el nivel formal. Así tenemos que en los sermones el estilo que pretende ser realista en ocasiones llega a lo conceptuoso en la agudeza de los comentarios, como sucedía con la picaresca al intentar desentrañar la realidad de las cosas, desenmarcando las apariencias.

En los *Sermones* de Amaro la concomitancia con lo picaresco se revela a cada paso: desde los niveles puramente lingüísticos hasta en los estructurales; por ejemplo, la dicción suele ser parodia y se orienta hacia lo cómico y lo burlesco para divertir y hacer reír. La escasa unidad de los episodios es otro punto en común: la obra se estructura a base de hechos sueltos que se encadenan, pero que no mantienen otro hilo conductor que la simple casualidad, como si se tratase de una miscelánea. Y la ambigüedad moral queda obviada en ese final relativo, inacabado, de los episodios, como ocurre con «*la azarosa existencia del pícaro [que] no llega nunca a dejarnos asistir a su desenlace*» (54).

Incluso en lo que se refiere a la estructura particular de cada episodio, los sermones incluyen muchas veces zonas de narratividad para desarrollar una historieta moralizante (a menudo sacada de los textos bíblicos) que cortan la trabazón retórica discursiva; así ocurre en el sermón I cuando

(53) PRIETO, M^a R.: *Picaresca, ascética y miscelánea en el doctor Alcalá Yáñez*. En «*La Picaresca*», págs. 646-666.

(54) FERRÁN. *ob. cit.*, pág. 62.

cuenta la prendición en el huerto de los Olivos, o en el XVI, con la absurda historia de la conquista de Sevilla por Fernando III, en el XVIII, que ofrece una versión muy peculiar del pecado original, etc. Esta participación de paréntesis de esquemas narrativos en el discurso no puede interpretarse como una peculiaridad de Amaro, puesto que es regla obligada de los sermones de la época. Lo que sí resulta más peculiar es la variación del tono discursivo y su sustitución por la narratividad: contamos con ejemplos en los que el sermón deja de serlo para convertirse en un cuento oral. En estos casos es imposible hablar de los tres ingredientes indispensables del sermón según la retórica: *status*, *persuatio* y *voluntas* (55), sino que tales elementos se ocultan tras el desarrollo puramente narrativo de una historia; así sucede, por ejemplo, en sermón II, donde se nos relatan las tentaciones que sufrió Cristo, y donde la moraleja no aparece referida claramente, sino integrada en el cuento mismo.

También es aportación personal de Amaro la extravagancia de las relaciones narrativas. Desarrollos históricos o bíblicos por todos conocidos se tergiversan o se interpretan caóticamente, —como es el caso de la participación del Cid en la conquista de Sevilla, por ejemplo—, algunas veces para adecuarlas a un propósito crítico definido de antemano (la astucia de Jesús al pedir al diablo la plaza de San Francisco que da pie para ejercer la censura a los escribanos). Casi siempre estas delirantes reinterpretaciones nos introducen en un localismo colorista y en una ambientación popular que traslada al sermón los motivos de la picaresca. Se acercan a niveles totalmente populares aquellos eventos tradicionalmente considerados por encima de la vida cotidiana (hacer cotidiano lo sagrado y lo divino fue un gusto muy del barroco). Recordemos ese divertido Edén donde Eva propone el pecado de Adán junto a la frutería, o la explicación del Domingo de Ramos y la elección que hizo Cristo de la borriquita para entrar en Jerusalén cuando podía haberlo hecho a caballo, pues, «con enviarlo a pedir al Hermano Mayor de la Maestranza, le sobraban coches, carrozas y caballos» (56).

El lenguaje está plagado de elementos propios de la picaresca, como son los vulgarismos, abundantes sobre todo en lo que se ha llamado la segunda etapa del género; expresiones tomadas del acervo popular, del habla chabacana de la gente inculta, en la que lo dicharachero rebasa con frecuencia los límites de la ordinariez. Los insultos son más que abundantes, los más frecuentes de tipo sexual, siguiendo la paranoia que guiaba el deli-

(55) LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*. Madrid, 1983. págs. 30-3.

(56) *Sermón XXX*.

rio del engañado: «cabrón» y «puta» se repiten una y otra vez dando fe de esa fijación insana (57). Después de la deshonra sexual, el segundo insulto en número y radicalismo se refiere a lo religioso (58). Las menciones escatológicas pertenecen al mismo estilo (en I, 4: «comer y cascar...», o en XXXVIII juego de «Bartolo-mea»). Incluso en boca de seres sagrados las expresiones no se hacen más elegantes, lo que conduce a la irreverencia en muchas ocasiones: Cristo puede usar términos como en XXXVI: «fuera del templo, perros cornudos, escomulgados; fuera del templo, ladrones, judíos», y Dios padre en II 6: «¡cuerno!»,...no me pescaréis el coletito». El Espíritu Santo resulta francamente chocarrero en XII 26: «que eso fue hacer la cuenta sin la huéspedea; pues le han puesto que no le conoce la Madre que lo parió». Llega a tal desvergüenza Amaro al poner en boca de la divinidad semejante léxico, que no resulta extraño el que en muchas ediciones se eliminen y omitan partes o circunstancias que pudieran parecer demasiado escandalosas; ahí tenemos el ms. de la Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, al que «han adecentado con tanta pudicia que demuestra ser el camino inverso del sermón que se convertía en novela picaresca» (59).

Los refranes también hacen acto de presencia con la misma voluntad de incorporar el habla de la calle; un repertorio muy amplio de dichos va acompañando la dicción surgiendo en todas las ocasiones que lo aproveche, como ya bien supo hacer Sancho Panza para sorpresa y frecuente desaliento de su señor (60).

En especial los relatos suelen amenizarse con intercalación de refranes, exclamaciones y exabruptos, y la reiterada aparición de preguntas retóricas va trabando los contenidos: en el desarrollo narrativo siempre irá interpo-

(57) Amaro demuestra sus fijaciones en las reiteraciones obsesivas: siempre al citar cualquiera de esas autoridades y obras imaginarias, las remite al «capítulo 23», en todos y cada uno de los casos de referencia a una cita. Tales referencias indican la necesidad del disertante de apoyar sus razonamientos en pilares autorizados y ninguna autoridad le va a prestar credenciales más firmes que la palabra sagrada (como escribía Covarrubias en la voz *autoridad*: «La razón escrita que alegamos para fundar algún propósito, y la firmísima es la que se trae de la Sagrada Escritura, de los Concilios, de las tradiciones de los sanctos doctores...»); por eso las referencias continúan al «capítulo 23» de éste o del otro libro santo, por eso la narración de pasajes de las Escrituras, que interpretándolos a su placer, siempre podrán confirmar la teoría que quiere imponernos.

(58) *Sermón XIII*, pág. 25: «perro», «judío», «cornudo», «excomulgado»... En XXII, págs. 47-8. Contra los judíos a los que compara con arañas. Igual cuando atribuye el pecado de la avaricia al carácter de los judíos, como en XXXVI y XXXVII: «Crió Dios el mundo, y crió judíos (que no sé en qué pensaba cuando tan infame canalla crió)».

(59) ESTEPA, Introducción, pág. 67.

(60) *Sermón I*: «Quien da y besa no peca; ya no se premian soldados sino ducados; Al que lleva las duras, se leden las maduras». *Sermón IX*: «Dime con quien andas, te diré quien eres; Por un oído le entra, por otro se le sale; Con todo el mundo guerra y paz con Inglaterra.»

niendo ese *¿Qué pensáis?*, engranaje muy socorrido para encadenar los temas. El diálogo hace acto de presencia con idéntica función; su estilo directo presta un aire dramático al discurso, de representación figurada, aunque sin duda bastante pobre. Así tenemos que en la formulación de los diálogos, los verbos de dicción que introducen el estilo directo no resultan muy variados. Sin demasiadas pretensiones literarias, Amaro repite una y otra vez el esquema «dijo» al presentar las intervenciones de los interlocutores (en el *Sermón XIII*, conversación entre Dios Padre y el Espíritu Santo: «*el Padre Eterno le dice... dijo el Espíritu Santo*»; o en el *XVIII*: «*llegó Eva... y le dijo... y le dijo al inocente... dijo el niño de la Bola*»); aquí se reconoce más la formulística reiterativa de la jurisprudencia que al cuentista profesional: algo debía quedarle a nuestro predicador de su antiguo oficio (61).

Lo mismo se transparenta en la parataxis y la estructura sintáctica generalmente simple que se observa especialmente en los discursos narrativos: escasas pretensiones estilísticas hacen que el juego verbal de variaciones temporales sea reducidísimo, limitándose casi siempre a las alternancias de pretérito imperfecto e indefinido, que en ocasiones ni siquiera se dan, como en el *Sermón I*: «*acabó... se fue... llegó... dio*»; o en el *Sermón XIV*: «*salió el rey moro... entregó las llaves... cogióle el Santo... y le dieron cabezadas... llegó el Cid, ... y se lo quitó de las manos*».

También dentro del ámbito de lo narrativo hemos de citar un elemento temático procedente de otro de los géneros a los que antes aludimos como participante de la conjunción genérica de este sermonario: la hagiografía. Además del hecho de que muchos sermones estén pronunciados con motivo de la festividad de algún santo y de que en ellos parezcan continuas referencias a aspectos de su vida o de su doctrina, habremos de recordar que a través del propio talante picaresco de los *Sermones* se introducen peculiari-

Sermón X: «En la casa llena, presto se guisa la cena». *Sermón XIII*: «Todos sois muy honrados, y mi capa no parece; Entre dos muelas cordales, no metas los pulgares; Más días hay que longanizas; Hacer la cuenta sin la huésped». *Sermón XIV*: «No lo bebo, no lo bebo, mas echádmelo en el caldero, Después que el perro se hartó de carne, se metió fraile, Se acabó el sermón, la batalla y la procesión». *Sermón XVIII*: «A confesión de castañeta, absolución de zapateta». *Sermón XXI*: «Venir el remedio de donde vino el daño; Esta pierna me duele, átome un paño a las muelas». *Sermón XXIV*: «Cada lobo va por su senda». *Sermón XXIX*: «Dar gato por liebre y cernícalo por perdiz». *Sermón XXXIII*: «Donde las dan las toman». *Sermón XXXV*: «Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija». *Sermón XXXIX*: «Ni come ni bebe ni anda, como el caballito de Bamba».

(61) Un típico modelo es la repetición sintagmática, sobre todo en discursos de tipo judicial y sermones: *Sermón I*, 4: «*Ellos no confiesan; ellos no tienen coro, no dicen misa; ellos no predicán*». También *Sermón I*, 4: «*comer y cascar... comer y cascar*».

dades propias de este tipo de narrativa. En primer lugar, tengamos en cuenta que «*la literatura moralizante de la época alcanza a todos los planos y a todos los géneros, hasta a los más inesperados... La novela picaresca es, o pretende ser, por lo menos, en todos los casos, un ejemplo de lo que no se debe hacer, es decir, es, a su modo, una novela 'ejemplar', algó así como la barroca otra cara de la moneda que presenta, por su anverso, la vida de un santo; pero ambas caras —anverso y reverso— con la misma declarada finalidad*» (62).

El barroco es más propenso a la ascética que a la mística y de ello proviene ese firme esfuerzo del hombre para vencer el mal que se refleja en toda esta literatura. La imaginería, las vidas de santos, los libros de consejos, las propias formas de la religiosidad popular están por lo general inmersas en este espíritu de autodisciplina o de voluntario autocastigo personal para desembarazarse del vicio mundano (63). Es la ambigüedad del pícaro de la que ya hemos tratado, que alcanza a todo el género mismo. También Navarro González halla relación entre las vidas de santos y la picaresca, pues, de hecho, autores tan famosos en la novela de pícaros como Alemán, Quevedo y Torres Villaroel, escribieron obras hagiográficas.

Dentro del mismo espíritu de moralismo hagiográfico y en íntima conexión con él, quedaría recordar el pequeño pero importante aporte de la emblemática a los *Sermones*. El espíritu de los emblemas entró a formar parte de la tradición literaria y del acervo popular incluso, y sus símbolos se convirtieron entonces en patrimonio de todos. Por eso no resulta extraño encontrar en Amaro referencias a la cigüeña, pájaro emblemático por excelencia, o argumentaciones como la que se cursa en el sermón VI contra el escribano ladrón por lo que no daba, de naturaleza obviamente emblemática. Navarro González recuerda además como Francisco Maldonado acertadamente vio la gran relación existente entre el *Guzmán del Alfarache* y la emblemática: «*Sin los imperativos didácticos de la Emblemática, no se podrá comprender a Mateo Alemán, ni menos a Baltasar Gracián, los grandes artífices, aparte y después de Cervantes, de la novela barroca*» (64).

Nos queda tratar aún, aunque ya nos hemos referido brevemente a ello, la presencia de elementos dramáticos en la obra de Amaro. Como recuerda

(62) COMELLAS, ob. cit. págs. 10-1.

(63) Ibid. pág. 7.

(64) NAVARRO GONZÁLEZ, op. cit., pág. 24, nota 6.

Estepa, las conexiones de la obra con el arte dramático son punto clave si tenemos en cuenta la fecha en la que fue escrita: muy cerca de la muerte de Calderón. Digamos además que la confusión del sermón con lo dramático procede de la Alta Edad Media, como se observa ya en San Isidoro, que no distingue bien entre ambos géneros. *«Estos errores tendrán repercusiones sobre la retórica del sermón, en la que no faltara jamás, la simulación de diálogos por el predicador, principalmente en la forma de preguntas y respuestas... La observancia de este tipo de reglas es muy importante para conseguir el efecto cómico, y de hecho, la tradición de las representaciones dramáticas más simples, basadas en el efecto del diálogo simulado por el narrador, se ha mantenido en el chiste... Este tipo de recursos... son recursos que el loco Amaro... empleará en sus sermones».* (65).

Sobre todo después del concilio de Trento el sermón va a encontrar el campo abonado para la promoción de la doctrina cristiana mediante los artificios del drama. Los propios textos de los sermones habían recibido una corriente de influencias provenientes de la literatura profana de la que se ayudaban adaptando ingredientes lúdicos para mantener la atención de la concurrencia: comparaciones, fábulas y jeroglíficos en un estilo florido. Suárez nos habla de dos escuelas de predicadores semejantes a las que en literatura se denominan vulgar y clasicista. *«La primera se caracterizaba por la vitalidad y el dramatismo. Trataban de eludir gesticulaciones que pudieran parecer ridículas y procuraban exponer sin gritos y sin quebrar la voz. Criticaban los medios ingenuos practicados por algunos predicadores que intentaban impresionar y solo provocaban la risa; los que tomaban el crucifijo en la mano y dialogaban con él cambiando los tonos de voz; los que sacaban una baraja para indicar cómo el pecador aventura su salvación eterna»* (66). Conforme avanzó el siglo XVII se acentuó la extravagancia y la falta de ingenio, para cada vez caer más en la vulgaridad y en la más inútil ampulosidad. Ya en los años de Amaro surgían de todos lados las descalificaciones de este tipo de sermonarios y sobre todo de las burlas y chistes que solían incluir, considerándose obras de poca altura y valor, con destino siempre efímero.

Pensemos además que el teatro fue en el barroco considerado algo más que un género literario, como se deduce de las palabras con que López Pinciano lo define: *«oración en metro, hecha para reformar y moderar las costumbres de los hombres»*. Y por ese propósito y función moralizante,

(65) ESTEPA. Introducción, págs. 112 y ss.

(66) SUÁREZ, pág. 640.

explica Maravall que fue usado y se orientó hacia la propaganda de los valores del poder, pues su capacidad dirigista le hacía válido para formular todas las críticas contra el sedicioso vulgo (Lope, Calderón, Rojas) (67). La diferencia con los *Sermones* estriba en que Amaro utiliza ciertas técnicas teatrales justo con un dirigismo enfocado socialmente hacia el lado contrario.

Al tratar la narratividad de los *Sermones*, hicimos alusión a las fórmulas del diálogo. Indudablemente éstos tocan de manera directa al dramatismo que queremos comentar. Aparte del método ilativo de las preguntas retóricas que ya hemos considerado en su fórmula típica —la sucesión de *¿por qué?...—* (68), aparecen en los discursos otras formas de participación del diálogo que para Estepa llegan a confundirse con el desenfado del entremés. Pero habrá que ser precavidos al interpretar el juego de preguntas y respuestas sólo como una fórmula teatral, pues también tiene cabida en el mecanismo de los discursos clásicos y como su nombre en retórica indica (*ironía*) (69), es una modalidad de la sátira. Lo vemos claramente en el sermón XII a los escribanos (70), cuando partiendo de dos posturas irreconciliables, una a su favor y otra en su contra, consigue con las técnicas de la *conciliatio* y la *correctio*, pasar la argumentación que le resultaba negativa a su favor (San Juan fue quemado, sólo si los Escribanos se asan podrán ser santos). Todas estas funciones a las que nos estamos refiriendo, son figuras onomasiológicas de la *antítesis*, usualmente empleadas con voluntad satírica. Lo mismo podemos decir de la *interrogación retórica* que «*fustiga los afectos por la evidencia de la superfluidad de la formulación interrogativa. De ahí que tampoco se espere respuesta a la interrogación, pues es la formulación, próxima a la exclamatio, de un enunciado*» (71) y que, como vemos, es un mecanismo preciso de la oratoria. Podemos contar también con la *dissimulatio* que «*consiste en la ocultación de la propia opinión... en tanto que una afirmación indicada se transforma en una pregunta, que simula la propia*

(67) MARAVALL, J. A.: *op. cit.*, pág. 72.

(68) Como en XXV, pág. 57: «*¿Y por qué? yo os lo diré...*» o VIII, págs. 13-4, cuando juega con el nombre del cura Caldera: «*¿Pues por qué?*».

(69) LAUSBERG, págs. 118 y ss.: «*consiste en la sustitución del pensamiento indicado por otro que está en relación de oposición con ese pensamiento indicado*».

(70) Sermón VI, pág. 11: «*¿de qué me pide perdón este Escribano...? ¿Si será por no darme la limosna que me debe? Claro es... Pues, fieles, ¿sabéis de qué me lo pide? de lo que no me da y me hurta... ¿qué será? Ladrón Público Escribano...*».

(71) LAUSBERG, pág. 222.

ignorancia o falta de convencimiento» (72). Ésta es la «ironía socrática» propiamente dicha. Incluso el juego de preguntas y respuestas tiene un valor definido en la oratoria: pertenece a la *sermocinatio* y concretamente se llama *percontatio*: consiste en la ficción de un diálogo del orador con la parte contraria o con el público, con lo que el orador repite una pregunta fingida. La sucesión de preguntas y respuestas se repite casi siempre varias veces, como en un interrogatorio (73).

Así pues, tenemos muchos casos en los que lo dialógico no podrá ponerse en contacto con lo teatral, sino que habremos de interpretarlo como funciones propias del método discursivo, de la oratoria sagrada o profana, pues ambas, al fin y al cabo, participan de los mismos recursos —en el caso de Amaro con más motivo habrá que tener en cuenta la segunda vertiente, dada su formación legal—. Estepa ya menciona que la estructura de casi todos los sermones se corresponde exactamente con la que las leyes de la retórica imponía (74). No podemos estar plenamente de acuerdo, sin embargo, con esta opinión, pues considerando que los tres ingredientes del discurso (*status*, *voluntas* y *persuatio*) no se hallan en ciertos sermones, no podemos intentar forzar sus mecanismos estructurales para hacerlos coincidir con la norma. Sí tenemos casos de discursos arquetípicos, como son el I, VI, IX, XVII, XXX, XXXVII o XXXiX (75), pero a otros, como los narrativos,

(72) *Sermón I*, pág. 3: «¿Es con los frailes de S. Francisco? No por cierto, que son unos santos. ¿Con los de Sto. Domingo? No, señor; que son sus hermanos. ¿Con los de la Merced? Tampoco; que van a redimir captivos...» *Sermón VII*, pág. 12: ¿Y quién le acompañaba? ¿Algún hijo suyo? ¿Algún clérigo? ¿Algún fraile o estudiante? No por cierto». Y el IX, pág. 16: ¿y la cigüeña va a maitines? No señor, se acuesta a dormir. Toca la campana a vísperas ¿y la cigüeña va? No por cierto; que se va a pasear. Toca a misa ¿y la cigüeña la oye? Tampoco...»

(73) LAUSBERG, pág. 218.

(74) ESTEPA, Introducción, pág. 111: Los sermones de don Amaro «en general, vienen a seguir el esquema retórico clásico, ya establecido por Aristóteles: una *propositio* en que aparece el sujeto, una *narratio* donde se exponen los puntos que se van a tocar —a veces hay una *digressio* para amenazar con un guijarro a algún feligrés que se desmande— luego hay la parte argumental que es la *confirmatio*, y finalmente una *peroratio* que con una oración y unas fórmulas de ritual, pone término a la jocosidad plática».

(75) Por ejemplo, veamos la estructura de discurso en I: *propositio*: Tema de «quien da y besa no peca» y planteamiento del problema religioso que esto implica; además finaliza con párrafo, bien definido. *Narratio*: no se da. *Argumentario*: beso de Judás en el huerto, frailes iguales que Judas, especifica la tarea de los frailes y su comportamiento. *Peroratio*: la raíz del problema es el dinero y la sociedad podrida. Acaba con cita latina. Casi no aparecen *transitio*, y aunque se mantiene una relación profunda de las partes, no se especifica con *transitio* clara.

En el sermón VI: También evidencia de *status*, *voluntas* y *perduadere*; y al mismo tiempo también estructura discursiva: *Propositio*: Escribanos honrados, pero no todos. *Argumentatio*: hurto indirecto. *Peroratio*: cita latina y conclusión final.

resulta difícil enmarcarlos en este grupo (76). Hay, desde luego, elementos retóricos que se repiten siempre, como es el caso de la *peroratio*, con la que se cierra siempre el sermón. A menudo suele formularse con la petición de Ave María y las intenciones por las que ofrece estos rezos resumen todo lo expuesto antes. Sin embargo también se dan casos en que el Ave María no forma parte de la *peroratio* propiamente dicha, sino queda como una coda al margen, como en el XXVIII, donde aparece como una *digressio* separada del sermón en forma y contenido (bronca al sacristán que se ha dormido mientras sermoneaba Amaro) o en el XXX, que la avemaría solicitada se convierte en una carrera tras un muchacho que se reía de él.

Los latinajos también valen en esta función de cierre o *peroratio* como reforzadores de la idea desarrollada en el sermón, pues la *auctoritas* latina sirve de pilar que completa cualquier afirmación. Los dichos tienen una misión similar, pero nunca tanta fuerza por carecer de la autoridad moral del latín, aunque tampoco se le niega su valor a lo popular: recordemos la máxima «*Vox populi, Vox Dei*» en XII, pág. 21; por ello puede finalizar con un refrán en el sermón XXXV. En general, siempre buscará para la *peroratio* el énfasis que le pueda prestar cualquier fórmula categórica, como mandan los cánones retóricos, pues el grado afectivo más débil (*ethos*) es particularmente aprovechable en el *exordium* con el fin de conseguir la benevolencia, mientras el grado afectivo más fuerte (*pathos*) es más adecuado en la *peroratio*, con la competencia de dar un impulso final a la intención de *movere*. (77).

Un elemento que sí ofrece valor significativamente dramático es la *digressio*, que por lo general suele ser una pequeña salida de Amaro siem-

(76) En el sermón XXV, págs. 56-8, la estructura es, más o menos, la propia del discurso: *propositio* en la que presenta el tema (procesión del Corpus y santos que se llevan o deben llevarse en ella), *argumentatio* en la que elabora una serie de razones (porqué debe ir S. Diego en vez de Moisés) y *peroratio* en la que se da conclusión final con latinajo. Sin embargo es evidente que temáticamente no hay estructura de discurso como tal, ni tema hilvanado tan siquiera, sino que las ideas se ensartan unas con otras casi sin motivo, sólo por la relación con el jamón y el tocino. La función del *persuadere* no es nada clara, ni la *voluntas* del orador. En el XIX: la *argumentatio* está construida por relaciones no de contenido sino formales, expresivas, una palabra evoca una idea con la que establece relación de continuidad, como «Sevilla es nombre de cristiano», y hay un cura que se llama Sevilla, que bautiza, y bautizar (doble sentido de aguar el vino), y así sucesivamente. Lo mismo en muchos casos. En ocasiones es imposible encontrar siquiera esta relación formal de contenidos, como ocurre en el XXVII: la argumentación no tiene pies ni cabeza, pues relaciona el alguacil con el gato de Argalia a través de Moisés y su milagro en el desierto para hacer brotar agua de la roca.

(77) LAUSBERG, págs. 50-1

pre en relación con el público que le escucha. Nosotros somos espectadores mudos, pero los sermones eran discursos directos en la calle, y así es normal que se vean perturbados bien por risas, por ruidos, personajes que interrumpen o preguntan, como el chico que en el XXXIII no tiene rubor alguno en interrumpir la dicción: «*Preguntóle un muchacho, que de qué llaga salían las monjas, y él respondió...*» En las ediciones consultadas, muchas de estas acotaciones de indudable signo teatral, se marcan entre paréntesis. Algunas veces son tan breves que resultan simples indicaciones para nosotros sin valor, ya que su función es claramente mostrativa y sólo gozan de ellas los asistentes (*Sermón I, 3*: «*Miren cual me han puesto la cara y esta mano*»); pero otras llegan conducidas por una de las múltiples asociaciones demenciales de Amaro, como cuando la alusión a las Raciones-cargos eclesiásticos le da pie para una observación crítica de las raciones-comida «*que nos dan en nuestra casa de S. Marcos, porque a estos a los Racioneros les dan gallinas, y a nosotros mondongos*». Y acaba llamando al orden para retomar el hilo: «*No hay que reírse, que aún me han quedado dos pelotes*». (XVIII).

De hecho, la mayor parte son interrupciones muy breves, provocadas por las actitudes «reprensibles» del público que obligan a recurrir a toda suerte de amonestaciones del orador: «*rióse uno de los del auditorio. «Bórracho, de la doctrina cristiana te ríes? pues el cornudo que se riere sin saberla, le he de rebolear un mendrugo, de los que el diablo dijo a Christo que le convirtiera en pan*» (78), tras lo cual, vuelve al tema que estaba trantando sin mayores consecuencias, aunque se dan varias ocasiones en las que no le resulta tan fácil recordar: «*Hijo, atiende, que tú también tienes tu zanca de araña. Ya no sé en lo que iba; válgate el diablo, que aquí te traje para perturbarme*».

Se llega incluso al caso de que ni siquiera recobre la ilación de lo que ha sido interrumpido, sino que el motivo de la *digressio* se transforme en el tema mismo del sermón, que se detiene irremisiblemente allí donde lo perdió Amaro por culpa del distraído: rieronse unas mujeres «*y Amaro les dijo: ¿De qué os reís, de la palabra de Dios, Andad de ahí, que el mayor dolor que tuvo Christo en su muerte, fue veros a vosotras...*» (79) y acabará contándonos la pesadilla que sufrió Cristo crucificado al soportar a aquellas mujeres al pie de su madero, lo que le conduce a olvidar por completo la

(78) *Sermón XXII.*

(79) *Sermón XXI.*

disquisición anterior en la que intentaba dilucidar con qué tipo de árbol se construyó la cruz.

Por tanto la *digressio* puede, como hemos observado, alcanzar el nivel temático e instalarse en él ocupando más o menos volumen y modificando en mayor o menor grado la estructura global (en el sermón XXVII el fraile jerónimo obliga a una larga interrupción que se extiende a casi todo el discurso y lo divide radicalmente). De hecho, siempre existe la posibilidad de que un objeto o personaje presente entre la relación de oyentes dé pie no sólo a la *digressio*, sino que se inmiscuya en el asunto tratado y motive las variaciones de Amaro. Así en el XXXIX: «no quise hablar; pero ahora que veo aquellos dos fraicelitos del Carmen, que serán sus discípulos, no puedo dejar de preguntarles...» Incluso en cierta ocasión (XXXIV) acapara el espacio temático al completo, que se inicia y desarrolla a raíz de uno de los clásicos insultos de Amaro a cualquier asistente que se insubordine o revuelva: «Calla, cornudo...» Nos parece ver, al continuar la lectura del sermón, que no debió ser éste el comienzo original del discurso, sino que la tradición (a través del cauce que haya usado para legarnos el sermonario) olvidó o perdió la primera parte y así quedó recogido sólo desde esta *digressio*. Podría pensarse que el tema inicial del que estaba tratando con anterioridad a esta interrupción se refería a la venalidad del sexo femenino, pues a las mujeres es a quienes llama al orden —ya adelantado el discurso— pidiendo que vuelvan a prestar oídos a la plática, en un gesto de retomar el hilo muy semejante al que suele emplear cuando recomienza un asunto interrumpido: «Perdónenme Vmds., que ha divertídome aquel pícaro samaritano endemoniado; solo digo, señoras, que...» Pero, como hemos señalado, no es esto lo frecuente, pues la *digressio* suele presentarse más breve, y alojada en la zona central del sermón, esto es, en la *argumentatio*. Sólo en algunos casos entra ya en la *propositio* (XXVII: Rfóse uno al oirlo y dijo Amaro «cornudo hebreo, ¿te ríes de la palabra de Dios?»); y rara vez en la *peroratio* final (por ejemplo, en el XXVIII a las monjas del convento, cuando descubre al terminar al sacristán durmiente y le dirige las últimas palabras y ofrece por él el Ave María de rigor).

Todas estas referencias a la oratoria sirvan para demostrar cómo la mayoría de los elementos formales de los sermones pueden considerarse integrados en la estructura retórica de la que indudablemente Amaro tenía amplios conocimientos. Así lo cree también Estepa cuando señala que el que «el loco don Amaro supiese predicar, no debe extrañarnos por dos razones. La primera es que tenemos constancia de que al menos en algunos manico-

mios, ya para su solaz, ya para su edificación cristiana, se daban sermones a los locos, y también porque la retórica forense... y don Amaro, como abogado de la audiencia de Sevilla, había aprendido a hablar en público según las normas retóricas latinas» (80).

Tras el análisis de los datos arriba acometido, se podrían indicar ciertas conclusiones sobre la actuación de los géneros en la obrita de don Amaro. Hemos ido viendo cómo es una cuestión de trasfondo moral la que ata en los contenidos la participación formal o temática de las distintas modalidades literarias. Volvemos a insistir en la importancia que la interpretación del contexto histórico tiene para el completo entendimiento de este abanico de disposiciones genéricas que se suman en los *Sermones*: la misma preocupación por la honra, el problema religioso, son los que actúan como catalizadores de la integración de tantos elementos heterogéneos —novela picaresca, teatro, costumbrismo, etc.—.

Por otro lado, la versatilidad del sermón y su capacidad para incorporar diversos ingredientes dentro de las posibilidades de su estructura permeable, posibilita la conjunción anterior. La función final del *persuadere* involucra a todo tipo de sustancias servibles en su haber, recurriendo a los agentes que mejor le posibiliten esta función. Probablemente en este hecho y en la ingeniosa locura de don Amaro podamos encontrar la causa de la armonía que alcanza todo este revoltijo de valores literarios.

Mercedes COMELLAS AGUIRREZÁBAL

(1) Sobre los límites de la creación literaria, véase el capítulo de introducción de

E. Los *choculales* y *Loce de Yare*. Algunos discursos de una poética y de un teatro de temas indígenas en Colombia. *Revista Colombiana de Lingüística, Literatura y Cultura de la Universidad de Bogotá*, Granada, Universidad, 1973, págs. 77-107. Véase también el capítulo de introducción de *Introducción*, 1973. Los discursos de la poética de un *choculal* de Colombia, en *Introducción a Gómez*, Barcelona, Crítica, 1984, págs. 281-286. Véase también el capítulo de introducción de *Introducción*, *Revista Colombiana de Lingüística, Literatura y Cultura de la Universidad de Bogotá*, Granada, Universidad, 1973, págs. 77-107.

(2) La crítica ha insistido, en general, sobre el carácter de la obra y el uso de los temas indígenas, a pesar de su importancia en el discurso literario de la novela *Los choculales*, con especial énfasis en J. J. Torres de Utrera, quien editó una versión de la novela en *Biografía y estudio crítico de José de Utrera*, Madrid, 1968. Véase también el capítulo de introducción de *Introducción*, *Revista Colombiana de Lingüística, Literatura y Cultura de la Universidad de Bogotá*, Granada, Universidad, 1973, págs. 77-107.

(80) ESTEPA, Introducción, pág. 111.

