

APRECIACIÓN LECTORA DE *LA MOSCHEA* DE JOSÉ DE VILLAVICIOSA (1615)

Por cierta inclinación personal hacia las obras del pasado me asocio de entrada con los lectores del siglo xvii que justificaron dos impresiones de la obra macarrónica *La Moschea*, en 1732 y 1777, y a los del siglo xviii que propiciaron otras cinco, en 1829, 1838, 1840, 1851¹ y 1861. Con más motivo doy la bienvenida a la reciente edición de Ángel Luis Luján Atienza, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*², única en el siglo xx, tras la de José de Bacells en 1983, que me pasó inadvertida. Luján Atienza, colaborador de Miguel Ángel Garrido Gallardo³, se pregunta acerca de la aceptación de la obra entre los lectores actuales; no habla de “aceptación” o de “fortuna”, sino de la pertenencia al actual “canon literario” respecto del “canon” vigente antaño en relación con un lector que había de ser necesariamente un hombre de letras de la época áurea, “capaz de descubrir e interpretar la obra en todos sus signos” (con lo que Luján se alinea con el intento de la “reconstrucción” recomendado por Umberto Eco).

En la breve presentación biográfica antepuesta a la edición como primer epígrafe al discurso crítico, Luján constata la escasa relación aparente entre *La Moschea* y la vida y profesión del autor: nacido en 1589 y bachiller de Artes en Alcalá, tras afincarse en Cuenca escribió el poema lúdico, como única obra suya; en el momento de su publicación tenía 26 años y siete años después, en 1622, se vinculó con la Inquisición, a cuyo servicio estuvo entregado durante el resto de su vida, y que encargó a sus sucesores. Al señalar que la gravedad del ofi-

¹ Ed. de Cayetano Rosell, para la BAE.

² Elegantemente impreso por la Diputación Provincial de Cuenca, en 2002 (421 pp., *Colección Clásicos*, 2), aunque no sin alguna errata, y con un hueco en la p. 236 que tal vez no ataña a todos los ejemplares. En adelante, cito por canto, seguido de número de verso, entre paréntesis.

³ *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, CSIC, Madrid, 1994, y, con L. ALBUQUERQUE, *Mil libros de teoría literaria*, CSIC, Madrid, 1991.

cio no era incompatible con el Santo Oficio, y al no adherirse al tópico tremendista, el editor se aparta de lo “políticamente correcto” hoy.

Para que nos percatemos de lo que la obra supuso en su momento, y lo que puede significar hoy para nosotros, en la Introducción, en el marco “pragmático” de la enunciación literaria –en su naturaleza oral (en último análisis, la rapsodia)–, y tras reconocer como universal, hasta el presente, el proceso paródico, Luján desarrolla los epígrafes siguientes: 2. Para una comprensión de *La Moschea*; 2.1. El género: la épica burlesca; 2.2. Rasgos y estructura del género: 1) Comienzo y final, 2) Invocación a las musas, 3) La propositio, 4) Descripción de armas y barcos, 5) El héroe, 6) Comparaciones épicas, 7) Combates singulares, 8) La digresión (sigue el texto), 9) Causas del conflicto, 10) Descenso a los infiernos, 11) El motivo de la tormenta, 12) Consulta de oráculos e intervenciones divinas; 2.3. La retórica del poema; 2.4. El reverso de la *Eneida*: a) “Poética inventiva”, b) Lenguaje, c) Métrica, d) Actitud del narrador, e) La sátira; 2.5. La mitología y la fundación del saber; 2.6. La historia natural y la fábula; 2.7. La fuente directa: Merlín Cocayo; 3. Para una valoración de *La Moschea*; 3.1. *La Moschea* como obra literaria: a) “Poética inventiva”; b) Lenguaje, c) Métrica, d) Actitud del narrador, e) La sátira; 3.2. *La Moschea* y la crítica: la cuestión del canon; 4. Conclusión: revalorización de *La Moschea*.

El hilo conductor de los segmentos que enuncia así, en beneficio del lector impaciente por un discurso inicial más orgánico, puede perseguirse en el ensayo publicado aparte, “Poética retórica: la construcción del discurso en *La Moschea* de José de Villaviciosa”⁴, donde la división, de acuerdo con aspectos fundamentales de retórica y poética (íntimamente entrelazadas en el concepto de entonces), se enumera más sucintamente como: 1) “La invención”, 2) “La disposición”, 3) “La elocución y la retórica de la escritura”.

Con los “destruccionistas”, Luján insiste una y otra vez en la inversión de la épica seria, un género ya bien establecido entonces, pero no por ello más favorecido por el público. Esa inversión atañe a los comportamientos humanos traspuestos a los de los animales en la fábula esópica⁵, con su relación antagónica (por ejemplo, entre el ratón y el gato), desarrollada en el espíritu carnavalesco como lo ilustró Mijail Bajtin⁶. Prosigue la inversión apuntando cuidadosamente los múltiples ecos de Ovidio y, en especial, de Virgilio, directos o tamizados por el poema macarrónico *Moscheidos* (1521) de Teófilo Folengo, o Martín Cocai (1496-1544). En el *rifacimento* del modelo principal,

⁴ En *Studi Ispanici*, Roma, 2002 (esp. los trabajos de LORETO BUSQUETS), 81-94.

⁵ Empezando en “del parto de los montes” (I, vv. 145-152), cuyo tema Luján señala particularmente como reinvertido en “la rata pare el monte” (III, vv. 89-95).

⁶ En su célebre tratado sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, 1974, p. 433.

acude a Virgilio como “fuente” del lenguaje, hasta en expresiones singulares como la de “la ribera corva” (IV, v. 96) ← “litore” (III, v. 16), que recuerda “el corvo arado”, de rigor en la poesía áurea, y, por supuesto, en la traducción de fray Luis de León: “agricola in curvo terram molitus aratro” (1Geórg., 494); además de la inversión del dictado épico que he apuntado, en la adopción del tema del descenso a los infiernos en el canto VIII, para el que se inspira en el satírico Culex, cuyo protagonista, el mosquito, describe la vida ultraterrena. En *La Moschea*, el infierno se aplica al castigo moral y último de los malvados, y el poema burlesco se revela como portador de una moraleja (pp. 39-42).

Con una diligencia digna de encomio, Luján remite a los modelos de inspiración: en primer lugar, los pasajes del *Moscheidos* de Folengo, en discursos enteros, desde I, vv. 85-122, para el que *La Moschea* empieza con “Rey de las moscas...” (III, v. 369) y termina con “Si la mano metéis en vuestro pecho” (III, v. 520); véanse también III, vv. 545 ss. ← Folengo I, vv. 231-252; el canto VI ← II, vv. 149-244, y otros pasajes, más Virgilio, sobre todo en la digresión sobre la Fama en el canto III ← Folengo I, vv. 57-144 ← *Eneida* IV, vv. 173-197, etc.; ello no sin remitir oportunamente a los aportes de sus predecesores respecto al texto en cuestión⁷, y a las obras del mismo género en sus manifestaciones satíricas, como la *Gatomaquia* —de 1634, posterior, por tanto— de Lope de Vega.

En la parte introductoria a la que acabo de aludir, después de incluir la serie de ediciones y la bibliografía esencial de las obras citadas (pp. 98-102), Luján termina con “Criterios de la edición” (pp. 102-103), que en parte comparto. Convince menos la sección dedicada al “Lenguaje” (pp. 70-72), que parece excesivamente breve y no siempre exacta: se entresaca *cansacio* (XI, v. 744) entre los “cultismos y latinismos”, cuando, tras varias incidencias, la voz *cansancio* podría delatar la labor del cajista (para la forma *cansacio* DCECH remite a las *Partidas*); entre los arcaísmos se menciona *guchillada* (por citas como de Nebrija en DCECH), pero sin aludir a las variantes fonéticas de la <k> inicial; entre los “italianismos” se señala *perenne* (pp. 71-72).

Con una reflexión más pausada acerca de la historia del idioma, Luján hubiese aportado más a la historia del idioma, además de ahorrarse párrafos como el que escribe acerca de “y bien pudiera yo allegar mis textos” (III, v. 511): “la lectura de la *editio princeps* «allegar», debido a las peculiaridades ortográficas de la escritura del Siglo de Oro, puede entenderse como los actuales «allegar» y «alegar». Sancha, B.A.E. y Balcells eligen esta última opción, pero ambas lecturas hacen sentido aquí”, donde la diferencia evidentemente no estri-

⁷ Esp. a A. GONZÁLEZ PALENCIA, “J. de V., *La Moschea*”, en *Historias y leyendas*, CSIC, Madrid, 1942, pp. 483-627 (reimpreso del BRAE, 1926 y 1927), desde II, vv. 261-265.

ba en la “ortografía”, sino en la sustitución de una voz patrimonial por la culta, más específica y propia del contexto.

El comentario es muy útil, en cambio, por los muchos dobles sentidos que Luján señala puntualmente; me limito a un ejemplo: en II, vv. 311-312 explica, con el *Dicc. Aut.*: “El alguacil era el ministro de justicia con facultad de prender. Pero además existe la expresión «aguacil de moscas»: «especie de araña que no tiene tela, y anda siempre cazando moscas»”. Luján es muy diligente en el dominio de las *realia*, aclaradas casi todas (como no sea *granas* en “A África también pasa con *granas*”, II, v. 197).

Como esta lectura ha surgido de una discusión sobre la excelencia de la teoría frente a la práctica, he de confesar que una apreciación lectora personal propone una disquisición filológica de conjunto, que podría estructurarse, según el esquema sencillo del que habitualmente me valgo, con los apartados siguientes, de los que sólo indico los temas generales, a saber: (A) texto, (B) metro, (C) grafía y fonética, (D) morfosintaxis, (E) léxico, (F) retórica, (G) modalidad de la traducción.

(A) El texto de la *princeps*, que Luján reproduce del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid R/12012, coloca al impresor Domingo de la Iglesia muy por encima de otros contemporáneos suyos, si hemos de limitarnos a las contadas erratas que se entresacan en la presente edición, la mayoría del cajista, y por tanto secundarias: por ejemplo, el baile de una vocal en *cabellos* por *caballos* (X, v. 644) o de una consonante, más significativamente, en *ohos* por *ojos* (X, v. 400) o la omisión de una letra en “non vive a mosca de su ardid segura” (VII, v. 397), donde *a* está por el artículo *la*, hipermétrico y de por sí superfluo, y tal vez integrado por el corrector, o de una sílaba en “a montes” por *a montones* (V, v. 111). Habría que agregar, como más significativo, *Liceo* por *Lieo* (I, v. 540), dicho de Baco en rima con *Aristeo* (v. 538; la forma correcta *Lieo* efectivamente aparece en VI, v. 594, con una nota explicativa del editor); *Liceo* caracteriza algunos testimonios de la poesía de fray Luis de León (en égl. 2, 10, 32, 1 Géorg., 26, en la familia de la edición de 1631; *Libeo*, en égl. 2, 36, *Lileo* en la oda 13 [22], 9).

(B) Tanto las erratas como otros aspectos que he enumerado en mi esquema cabrían bajo el estudio de la métrica como “contenedor” y “constrictor” al parecer impuesto con admirable regularidad en la realización del endecasílabo, con algún exceso en la sinalefa contra el movimiento prosístico del verso, como en “Que es escudo a modo de armas reales” (III, v. 222; Luján, bajo “la métrica” señala “la flexibilidad y riqueza del lenguaje”, particularmente en los pareados conclusivos de la octava, p. 72).

Para la elección léxica en aras del verso valga aquí el principio de la “comodidad”, por cuanto favorece la introducción de vocablos es-

drújulos en los lugares o pies apropiados (no en balde recordamos que *metri causa* Virgilio privilegiaba, por ejemplo, *flumina* en lugar de *flumen*, y otras formas coincidentes con el dactílico); en *La Moschea* es significativa la colocación de los vocablos esdrújulos en una serie de versos, como “Después que la saxífica Gorgonia” (VI, v. 23), “Mi proceder decrépito averigua” (VI, v. 133), “Con lanzadas mortíferas y atroces” (XI, v. 420), “el bélico combate” (XI, v. 742); y por el mismo motivo, la de los superlativos orgánicos: “las dulcisonas cuerdas de tu lira” (I, v. 68), “la oscuridad densísima de adentro” (I, v. 157), “y muestran con certísimas señales” (III, v. 218), “Para hacer acerbísimos castigos” (VII, v. 244), etc., éstos también en el primer pie, en posición encabalgada, como “en tanto que entre niebla / Densísima y espeso torbellino” (VIII, vv. 214-215); y en el último pie, *acérrimo* (III, v. 116): *paupérrimo* (III, v. 118; la frecuencia del superlativo se ha observado también en la ópera bufa italiana). Con los superlativos se alinean los adjetivos latinizantes que indican grado hiperbólico, como *inmenso*, desde “Siendo un cónclave inmenso y infinito” (I, v. 172) hasta “y previenen [los moscones] / Con rabia inmensa sus agudos dientes” (XI, vv. 350-351); caben en los lugares métricos apropiados también los adjetivos esdrújulos, entre ellos latinismos muy marcados como *opimo*, que el poeta adapta al ritmo como *opimo* (*v.i.*) en “El ópimo despojo les aplica” (XII, v. 718; aquí *opimo* viene mal en la edición pero bien en otros lugares como en IX, v. 30), cuando no forjados *ex novo*, como *púllico* (III, v. 578) y en especial *cútico*: “mostró el cútico campo al claro Apolo” (III, v. 587), con evidente eco del *Culex* virgiliano al que ya me he referido.

También habría que otorgar más espacio a los efectos de la rima, incluida la rima interna, como en “Contra las trazas y traidoras mañas / De las arañas...” (IV, vv. 347-348), donde *arañas* se repite al final del v. 349. La rima es otro motivo que privilegia el cultismo, no sólo con la sustitución consabida de *ponzoña* por *veneno* en rima con *seno* en VII, v. 169; XI, v. 479 *et passim*, sino en la incidencia de otros cultismos más marcados como *alígero* (III, v. 119), dicho del carro de la fama, o como *astrígero* (III, v. 120), dicho del carro del sol, o *arañicida* (IV, v. 357), que al desentonar del sesgo burlón del dictado, lo ensalzan. El latinismo *omnipotente*, divulgado también por los textos religiosos, se codea con *altitonante* en “Del sumo altitonante omnipotente” (VIII, v. 534); a su vez, de *omnipotente* se origina la deformación *armipotente* en “Del dios armipotente, ¡oferta rara!” (XII, v. 74; nótese los [¡!]), dicho de *Vulcano* en XII, v. 627. En rima entre los latinismos que hemos visto arriba, volvemos al correcto *opimo* en “diole el Oriente su riqueza opima” (IX, v. 30 : *prima*, v. 28), o *caduco* consonante con la palabra corriente: “la flor caduca” (XI, v. 589; pero también: *trabuca*, v. 587). Por otra parte, facilitan la consonancia los nombres metonímicos, como *vaso* en “contra los vientos el ligero

vaso" (V, v. 380; cf. *Dicc. Aut.*: "vaso significa asimismo el buque, y capacidad de las embarcaciones, y figuradamente se toma por la misma embarcación"); facilita la consonancia también el nombre propio en "El asombro soberbio de la Parca" (V, v. 235) con el mismo nombre común en "de las moscas parca" (XII, v. 205).

Se dan aquí rimas frecuentes desde la poesía cancioneril del siglo xv, pero con el encabalgamiento de *tanto* en "Sigue el alcance el Barriliense y tanto / Cercano a los contrarios parecía" (XII, vv. 609-610); rimas derivadas, como la de *presenta* (I, v. 204 : *representa*, v. 206); rimas equívocas como la que provoca *turba* (II, v. 497, nombre) : *turba* (v. 499, verbo), y otras corrientes desde la poesía medieval. Desde el *Triunfo de los doce apóstoles* de Juan de Padilla (1521) llega a Villaviciosa el adjetivo sonoro *rutilante* en "La máquina de estrellas rutilante" (I, v. 22 : *Atlante*, v. 20), entre los participios sustantivados a dos niveles de la lengua, *viviente* (I, v. 218) y *caminante* (I, v. 224; véase también *rutilante*, I, v. 223 *et passim*); desde la poesía áurea, en particular de los petrarquistas: *raro* en "obra rara" (I, v. 409 : *clara*, v. 411), que recuerda a Petrarca ("o beltà senza exempio altera et rara", son. 295, 10), fray Luis de León ("de tu belleza rara", oda 4, 26), lo que lleva a pleonasmos como "medio hombre humano" (VII, v. 71; *humano* es frecuentísimo en Petrarca, pero como distintivo apropiado), y aparece nueve veces en rima en Garcilaso, diecisiete en fray Luis de León; y el generalmente pleonástico, aquí en toda su incongruencia, *interno* en "el rencor interno" (I, v. 3), "Que la escuridad lóbrega y interna" (I, v. 194 : *caverna*, v. 196 : *lanterna*, v. 198), "con lágrimas internas" (I, v. 263), donde merece citarse el contexto de "Le ofrecen, y con lágrimas internas / De diez fieras tarántolas las piernas" (I, vv. 263-264), "sobresaltado el corazón interno" (III, v. 187), hasta "si en un estrago tal la sed interna" (XI, v. 13 : *eterna*, v. 9 y *gobierna*, v. 11), "Del odio horrible y el rencor interno" (XII, v. 863 : *fraterno*, III, v. 185 y con *gobierno*, III, v. 189); que recuerdan a Petrarca ("l'occhio interno", son. 345, 12, pero como reminiscencia platónica, "el ojo del alma"); y en especial *insano*, no sólo en "su locura insana" (IV, v. 260), sino en "la caterva insana" (V, v. 284), "el gran rigor del Fífolgel insano" (XI, v. 228), con antecedente en Petrarca ("per doglia insano", son. 43, 7), Garcilaso ("es derrocado de fortuna insana", égl. 2, 106) y en tres versos más; luego en fray Luis de León ("el hierro insano", oda 7, 65; "el [viento] gallego insano", 10, 39, además de "el insano puñal", 12, 57-58, y seis veces más, hasta "Resueñan de contino con insanos / horrores sus oídos", Job, cap. 15, 61-62); agréguese, entre las rimas que sonaban al lector culto del siglo xvii, la de "el húmido elemento" (V, v. 62; en fray Luis de León, "el húmedo elemento", Job, cap. 21, 84 : *firmamento*, 60); también *enjuto* (o *enxuto*) en "la tierra enjuta" (VI, v. 29), "Que no salieras a la arena enjuta" (XII, v. 123); en Garcilaso, *enxuto*, dos veces en rima (en

son. 24, 11, dicho de *camino*, en égl. 2, 646 de *viso*); fray Luis de León también *enxuto* (“el lugar enxuto”, oda 5, 20).

La rima, que para los lectores cultos de la época constituiría una especie de cordón umbilical con la poesía clásica, favorece no sólo palabras muy socorridas en el Siglo de Oro como *proli(j)* o: “Metiese el grito del furor prolijo” (XI, v. 527; cf. *DCECH*, s.v.), sino cultismos más selectos como *opimo*, en IX, v. 527. Cuando el cultismo novedoso no se debe directamente a la rima, lo es el adjetivo derivado que modifica el vocablo consonante, como en “Y el sol con sus caballos se conforma, / Atrás dejando su biforme forma” (II, vv. 95-96: *conforma*). En el pareado final asoman también frases de la lengua corriente, como en “Sin saber quién la trae y quién la lleva” (III, v. 144: “Se llenan las cabezas de la nueva”, v. 143), y se incorporan frases proverbiales, como en “Con calzas que tomé de Villadiego” (II, v. 450), en cuya documentación abunda el editor. Éste subraya *correr cañas* (V, v. 192), incluido al final de la estrofa en un pasaje mitológico.

(C) Pasando a la relación entre la supuesta realidad fonológica y la representación gráfica, reconozco la oportunidad de la modernización que Luján afirma haber aplicado al texto, porque una transcripción literal, con una serie de grafías de la época como *v* por *u*, de *y* por *i*, *x* por *j*, por ejemplo, como en “de las fieras Euménides prolixas” (VIII, v. 130: *hijas*, v. 132), aumentaría las dificultades del lector de hoy, al que, sin embargo, hay que ofrecerle las irregularidades ortográficas que han prevalecido, por ejemplo, en *aleve* (XII, v. 436): *bebe* (v. 438); Luján, sin embargo, acierta en no intervenir en formas como *cornisa* (IX, v. 88) o *tiseras* (VIII, v. 168), y en particular en *desencasar* por *desencajar* (V, v. 479; *DCECH* señala la influencia del italiano *incassare*). De paso, al ver *jimio* (VII, v. 47), y en el comentario *ximio*, citado en un pasaje de la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (ed. 1584), el lector querrá saber más acerca de las realizaciones de los dos grafemas. Cuando Luján conserva el grupo *-ct-* (con *Mena subiecta*, v. 327, en rima con *aprieta*, v. 236) en *respecto* (VIII, v. 314): *efeto* (v. 316), y en el mismo *efecto*: *aprieto* en XII, vv. 675, 657, en lugar de “léase respeto”, “léase efeto”, convendría más apuntar la relación entre escritura y fonología asentando “leído respeto”, “leído efeto”.

Como criterios de su edición Luján se propone actualizar la puntuación, lo que ya de por sí es problemático en vista de la insuficiencia e irregularidad de las normas académicas actuales, pero que en este caso constituye el mayor fracaso, por cuanto después de una modernización efectiva inicial rige la mayor irregularidad, inducida tal vez por el corto número de signos en el modelo que sólo presentaría el punto, irregularmente la coma, los dos puntos según el uso antiguo (no al principio de las citas), y más regularmente el signo de interrogación; la ausencia en el original de punto y coma, que la transcripción refleja, obra significativamente en favor de la unidad

de la semiestrofa y a menudo también de la estrofa en su conjunto. La escritura antaño no tenía necesidad de manifestar intensamente los sentimientos, reales o inculcados mediante signos de admiración (hoy no le basta a la publicidad en ¡¡Pruébalo!!), lo que debería precavernos contra la introducción indiscriminada de tales signos.

La ausencia o exceso de signos se acompaña con la conservación de la mayúscula a principio de verso (cuya incidencia marco en las citas), incluso ante inciso en “(Señales ciertas de su pecho bravo)” (VII, v. 150) o en “(No te ofenda mi rústico idioma)” (XI, v. 402), o interrumpiendo el encabalgamiento “El fiero Satanás en las entrañas / Lóbregas del infierno...” (VIII, vv. 473-474). En esto la mayúscula es fiel a la imagen de la estrofa, pero constituye una especie de camisa de fuerza que hace compatibles al interior las soluciones más variadas y, sobre todo aquí, la omisión de todo signo; la escasez o ausencia de la coma persiste al final de los incisos hasta “al Mirmilión, y a no darle al soslayo / Que le dejara sin la vida es cierto” (XI, vv. 195-196); se echa de menos la coma sobre todo ante conjunción epéxegetica, como en “Al mundo resucita y las revive / El mostro alado...” (III, vv. 86-87), “Éstos caminan con estruendo y voces / Y son de leves águilas contrarios” (III, v. 230), y cuando la coma debería indicar el paso a la aposición adicional, como en “Va temeroso y arrogante empina” (IV, v. 31); e incluso ante oración completa, como entrando *in medias res* en “Las rodillas bajaron y las manos / Alzaron a los dioses soberanos” (V, vv. 383-384), “y allí el sudor de su cansancio enjuga / Mientras la fuerza del calor que abrasa / Pasa y la del licor chupado pasa” (VI, vv. 574-576), donde el desgraciado recurso retórico distraería al editor, o en “Retumba en los profundos calabozos / La voz del cuerno horrenda y se despuebla / El sótano infernal y oscuros pozos” (VIII, vv. 209-212); volveremos más adelante sobre el cambio de tiempo verbal del presente al pretérito que caracteriza muchos de esos pasajes, generalmente finales de estrofa. Todo lo anterior hace presumir la ausencia de una lectura previa en voz alta, condición *sine qua non* de cualquier edición, y más de la épica burlesca, en la que el ritmo es comparable a las curvas de la melodía de la ópera bufa.

En cuanto al uso de mayúscula o minúscula como signo distintivo, la alternancia en el nombre de *dios*, por ejemplo, en “el rubio dios” (I, v. 25); “El cuervo del Dios Febo mensajero” (III, v. 485), *Dios* (VI, v. 51), *dios* (VI, v. 54), refleja la ausencia de una norma en el original (santa Teresa escribe siempre *dios, jesus*; hasta la mitad del siglo XVI la mayúscula había servido en los documentos notariales para distinguir los nombres de las personas implicadas). Observamos de paso que entre los nombres propios de los dioses se ha escapado un *Líbero* en “del líbero padre” (VI, v. 562).

La modernización de la grafía, anunciada como criterio para la edición, con las irregularidades que acusan las normas actuales como se ve en *aleve* (XII, v. 436) : *bebe* (v. 438) hace caso omiso de un aspecto que por comodidad llamaremos la “unión y separación de las palabras”. Luján no interviene ante *mal* cuando funciona a modo de prefijo (en italiano decimos *prefissoide*), más o menos aglutinado con el verbo (piénsese en *maltrecho*); aquí, en “y viéndose en peligro mal seguro” (III, v. 446; véanse, también, XI, v. 456 y XII, vv. 733, 742), lo dejaríamos subsistir si no fuera por el ritmo, “Dando con sus carreras un mal rato” (V, v. 570). En sentido inverso, Luján no reduce *apenas* a “a penas”, sino que lo escribe en un tramo (como *aprisa*, I, v. 161, o *acaso*, XI, v. 639, pero no *a fe*), aun cuando equivale a *a malas penas*: “que apenas puede su cansado pecho...” (III, v. 355), “Y apenas pudo detener la risa” (VI, v. 90), y esto sin que la sucesión frecuente de *apenas ... cuando*, haga presumir valor temporal (véase “La inculta tierra apenas se vio herida / Cuando a la gente que al sudor se aplica / Su gran felicidad les pronostica”, I, vv. 149-152); “que apenas lo sabrán, cuando sin duda...” (VIII, v. 631), esto a costa también del papel central de la *pena* en el dictado macarrónico (cf. “Y en las penas de cámara me agrada...”, III, v. 567). Estoy de acuerdo con Luján, en cambio, en “Juntó de gentes otra tanta junta” (VII, v. 272), donde en el centro de una figura de repetición retórica resalta *tanto* como adjetivo ponderativo, frecuente en el poema (por ejemplo, en “Esta abrió el ojo para tanta empresa”, I, v. 241), incluso en rima, por lo que no introduciríamos *entretanto*. Con la mayoría de los editores actuales Luján se resiste a *adó*, cuando equivale a *adonde* (V, v. 1), como “en un remate solo a do se junta” (IV, v. 131); y *dónde* (I, v. 216) tal vez porque implicaría la renuncia a la discriminación del uso interrogativo.

En la prosodia Luján respeta la adaptabilidad de la consonancia de los nombres propios con la rima, por una licencia heredada de la Edad Media, como en *Praxiteles* : *papeles* (I, vv. 92, 90), pero transcribe siempre como *Eolo*, asegurado en 10º en 17 : “Túrbase entonces la región de Eolo”, pero incluso en “A Eolo y Neptuno conjurados” (XII, v. 106), donde el ritmo sugiere *Éolo*.

(D) En cuanto a la morfosintaxis, Luján señala en IX, v. 831, en el paradigma del verbo, la forma del imperfecto *vía*; en X, v. 28, la terminación *-es* como de la 2ª persona del pretérito indefinido. La peculiaridad más destacada concierne al cambio de género del nombre cuando pasa de la denominación común de animal a la del protagonista, por ejemplo, en “Ya el chinche fiero” (III, v. 205), “el pulga endemoniado” (XI, v. 181), y a la yuxtaposición de la dignidad en “el mosca monarca” (III, v. 175), o del atributo en el mismo género “la chinche gente” (XI, v. 394), “Las moscas atalayas” (XII, v. 25), y a la naturaleza del sustantivo, que pasa a ser especificativo en “el soldado pulga” (VI, v. 441), “el pobre pulga” (VI, v. 456). En el número

del sustantivo predomina el singular de *ansia*: “En ansia vivos” (VI, v. 84), aun cuando no se excluye el plural *ansias*, más frecuente en la poesía áurea (significativamente en “Y con ansias sin número y extrañas”, I, v. 47). En cuanto al adjetivo, apostillo la anteposición, asegurada por el ritmo en el título de *Poética inventiva*, que comenta expresamente Luján. La ausencia del artículo asegura el tenor del texto en la errata en VII, v. 397, que vimos arriba. Del adjetivo posesivo observo el uso de la forma tónica *tuyo* (citaré luego un ejemplo de *suyo*), que obedece al ritmo, por ejemplo, en “el angélico tuyo” (I, v. 66); del demostrativo hay que señalar la posposición en “al enviado aquel a su pariente” (III, v. 55); en la edición, por descuido, “al enviado, aquel a su pariente”; también del interrogativo en “Pronóstico fui cierto y adivino / De que el rey mi cuñado padecía” (III, vv. 307-308), donde ha de leerse *qué* en “de qué enfermedad”. Solo en la lengua clásica funciona más a menudo como adjetivo que como adverbio, lo que se ve a las claras en la forma *f.*; véase “en sola una semana” (III, v. 152), “de aquella casa vio la punta sola” (IX, v. 388), por lo que omitiríamos la tilde en “Y sólo sirve de que allí revienten” (I, v. 739); la explicación de *luego* en “Que luego venga” (VIII, v. 34) ‘en seguida’ ‘al instante’ beneficiará al lector bisoño. Para la estructura sintáctica en relación con el metro, se observa a lo largo del poema como característica peculiar el cambio frecuente en el tiempo de los verbos al final de la estrofa, que la puntuación desgraciadamente no acompaña. Sacamos del último canto este ejemplo característico: “Aprieta los talones el jinete / Al ligero pulgón y refrenólo / Cuando le vio tan cerca que bien pudo / Desafiarle para el trance crudo” (XII, vv. 269-272; aunque también se da algún caso inverso de pretérito/presente, por ejemplo, en VI, vv. 287-288, que transcribo con la falta de puntuación a la que ya se aludió: “Se alegra y entre el grande regocijo / Oyó...”). Al estilo épico, el predicado aparece al final de la estrofa, en la primera y en otros lugares.

(E) En cuanto al léxico, en vista del espacio preeminente que Luján reserva a la teoría, hubiera podido subrayar, de VI, vv. 585-588, la idea (platónica), tan difundida en la época áurea, de la relación del nombre con la cosa, que el poeta aplica sobre todo a los nombres propios, como *Chinchón* (VII, v. 346, “nombre heroico” cuyo origen explica). En cambio, señala la conciencia verbal del autor cuando indica la clara procedencia italiana, por Folengo, de los nombres como en “Éste (mar) se llama címico” (I, v. 535), pasando luego a “las címicas riberas” (I, v. 653); los nombres exóticos de procedencia extranjera alternan con la indicación burlesca de los corrientes en castellano, como “vacas de San Antón las llama España” (I, v. 352), refiriéndose, según explica el editor, a la actual mariquita, o “Y a tales bestias dadas a trabajos / Las llaman en Castilla escarabajos” (III, vv. 247-248); acorde con la frecuente mención de regiones de

España (cf. III, vv. 145-146; IV, vv. 480, 504 *et passim*), alternando con las regiones exóticas propias del relato burlesco.

En cuanto a la proporción entre las categorías, el estilo épico y su envés, el macarrónico, privilegia al sustantivo, como se ve, por ejemplo, en “Soltó el sentido en voz de sentimiento” (III, v. 360), “penetra su dolor hasta el sentido” (IV, v. 158), donde “hasta el sentido” está por ‘hasta lo que se siente’; también menudea la combinación de sustantivos para la suma de referentes, como en *espada espino* (XI, v. 336, del rey mosquito).

En la formación de las palabras alternan los latinismos con *in-*privativo como el frecuente *inaudito*, o *inmóvil* (VII, v. 8), *indómito* (IX, v. 381) pero no del todo a costa de las formas corrientes con *sin*, como en “un número sin número” (IV, v. 386); “la sin par refriega” (XI, v. 92). La composición con *-dero* y *-dor* contribuye a la condensación del discurso, por ejemplo, en “Mil veces deja en mil temores / al dueño, lavadero y lavadores” (I, vv. 504-505). En *-ino* predomina *mosquino* cuando en sentido humorístico el poeta habla de “la mosquina liga” (IV, v. 22), “el género mosquino” (VIII, v. 427), “Era sin duda el tártaro mosquino” (XI, v. 441); además de *mosquil* (IV, v. 526), y hasta *moscatel* (X, v. 2); aparte de la designación semántica diferenciada entre *mosca* y *mosquino*, yuxtapuestos en “Parten a un tiempo moscas y mosquinos” (XII, v. 225), a los que se agrega, como de distinta especie, *moscón*, *mosquino* como adjetivo alterna además con *mosquito*, por ejemplo en “la lengua mosquita” (I, v. 64); en *-ino* se da también *cigarrino* (XI, v. 223), y sobre todo *pulguino* en “Y la pulguina gente” (XI, v. 330), alternando, por la frecuente mención del insecto, con “la pulgona gente” (V, v. 660), “la pullicina gente” (VIII, v. 421). En la derivación denominal latinizante abunda el adjetivo en *-eo*, *tenáreo* (véase “han de enviar a los tenáreos silos”, VIII, v. 144).

Es fácil, pues, agrupar las palabras por familias de la misma raíz, en el caso de *tábano* (XI, v. 233), *tabanesco* (VIII, v. 265), *tabanismo* (VIII, v. 494), en conexión con el nombre del insecto, y con el del lugar en “al rey de la Tabana” (IX, v. 639); y, por otra parte, reunir en el campo semántico referencial una serie muy abundante de nombres de insectos, incluidos nombres particulares como *aluda* (XI, v. 604, ‘la hormiga que cría el otoño’), amén de sus miembros, y con nombres solidarios con el hombre: “Y según su tal fisonomía / Calavera de vaca parecía” (I, vv. 327-328); más el ámbito de las armas, incluidos los verbos derivados de éstos, como *adargar* en “Unas a otras con temor se adargan” (V, v. 486).

Para la caracterización del léxico reconozco, por otra parte, formas expresivas como *vocinglero*, que en “La vocinglera y voladora Fama” (III, v. 88), y en “mil Scilas y Caribdis vocingleras” (VIII, v. 308), cuadran, en la realización respectiva, con *DCECH*: fray Hernando de Talavera, *vocimbrero*, “quizá de *vociferarius* ‘alte clamans’”

(pero no con la traducción de fray Luis de León “la arveja flaca vocinglera”, 1Geórg., 130 ← “lupini... fragiles calamos silvamque sonantem”, I, 75-76, para un sonido leve repetido; en italiano diríamos del *fruscio*).

En cuanto a la cronología, el latinismo *onda*, de uso general en la Edad Media (por ejemplo, en el *Cancionero General*), prevalece todavía como ‘épico’, pero representa una variante feliz intercalado con su contrincante *ola*, en rima: *olas* (I, v. 37) : *colas* (I, v. 35) y en el interior de “hacen las muchas olas resistencia” (IV, v. 113), “las olas levantando al firmamento” (V, v. 60), “Va por el mar [,] y entre sus olas danza” (V, v. 604), “Las hojas bullen y las olas brotan” (XII, v. 391), dejando *onda* para los contextos épicos, como en “De las ondas del mar los fuertes bríos” (VII, v. 15), “Que por las ondas de Aqueronte frías” (VIII, v. 101), “las tristes ondas del Cocito” (VIII, v. 3). Del latinismo *arquitecto*, que en su introducción en España fue contrincante de *maestro de obra*, tenemos un uso insólito como adjetivo: “módulos justos de arquitecto modo” (IX, v. 56).

En el aspecto semántico Luján omite la explicación de casos menos evidentes, como el uso peyorativo de *ocasión* en “El rubio dios en la ocasión quisiera, / Por no mirar tan áspera fortuna” (I, vv. 25-26), “¿Por qué el valor si la ocasión os falta?” (II, v. 221), o la de *importuno*, que como latinismo había entrado al idioma desde el siglo xv en la acepción de ‘insistente’: “Y del Austro soberbio y importuno” (XII, v. 94; cf. Petrarca, “divento ingiurioso ed importuno”, canto 207, 21). Me resulta novedosa, en cambio, la explicación de *diferenciar* en “que no diferenciase en su sentencia” (I, v. 171), donde Luján comenta: “Difiriese, tuviera una opinión distinta”.

Luján señala especialmente formas novedosas, como *raspilanza* (XI, v. 585, ‘lanza hecha de la raspa de un pescado’; diría más bien la creaciones o acuñaciones léxicas del autor, por cuanto no cundieron); realza, asimismo, con especial cuidado las expresiones del lenguaje escatológico que los lectores apreciarían como motivo especial de diversión, y los críticos hostiles del siglo xix condenarían en el siglo xix.

En cuanto a la constitución del léxico que podríamos llamar aquí bilingüe, los italianismos son a la par menos y más frecuentes de lo que se indica: no lo es *reo* (II, v. 542); lo son, entre otros, *dubio* (II, v. 251); *sito* (III, v. 502, ‘ubicado’); *semideo* (III, v. 441); *macilento* (VI, v. 101); *sanguinolento* (VII, v. 176), y, combinado con el latinismo *opíparo*, el otro *lauto* en “Muy opíparamente, alegre y lauta” (XI, v. 530), entre los que habría que integrar la serie de latinismos cuya introducción propiciaron los modelos italianos, algunos con antecedentes en el dictado culto del siglo xv, otros muchos sin ellos.

Por lo demás, en la evolución del idioma coinciden en las dos lenguas *lanterna* (I, v. 197: *interna*, v. 194, *caverna*, v. 196), luego *linter-*

na (cf. *DCECH*), o *contrasto* (V, v. 57: *vasto*, v. 59); también coincide con el italiano la forma *sulco* (I, v. 124; ital. *solco*); en cuanto a *mostro* (*DCECH*), después de darlo como del castellano medieval, señala su presencia en Cervantes, Lope, Vélez de Guevara, posiblemente por la misma influencia. Más propio de la evolución considero *monstro* como adjetivo en “el monstro cuerpo” (III, v. 78), “Con más horrenda y monstra catadura” (VIII, v. 274).

Pongo aparte la forma *proprio*, común con el italiano, que el castellano abandonó por disimilación de la rotativa; después de algunas ocurrencias de *propio*, incluso como consonante en *propia* (III, v. 497): 499 *copia* (III, v. 499), se lee en “Era más propia para dar la muerte” (XI, v. 136), y también sale al paso como adverbio *propriamente*; cuando en VII, v. 299, *propria* rima imperfectamente con *Etiopía* (v. 297) y *copia* (v. 301) el punto de mira cronológico pediría como más oportuno “leído propia” en lugar de “léase propia”.

Las palabras patrimoniales se combinan con los latinismos innovadores en “Pálida y amarilla” (V, v. 82), dicho de *figura*, o con el adjetivo latino sin más: “mira la parva parva al desdichado” (IV, v. 70).

La ironía de las circunlocuciones altisonantes como el inicial “El imperio del espanto” (I, v. 8) es más perceptible por comparación con las correspondientes de la lengua religiosa; en las *Doctrinas cristianas* juicio final se llama “el día del aprieto”, en recuerdo del “Dies irae” de la misa de difuntos.

(F) Parte del efecto cómico en el contexto lo producen las figuras retóricas como la repetición anáforica en “Cayó el Sanguileón, cayó en efecto...” (XII, v. 677), la disposición cruzada X Y X de “En que mis bravas gentes y robustas” (III, v. 627), “de sus bravos caballos y ligeros” (XI, v. 116); las figuras etimológicas con las palabras apropiadas en “que su partida se apresure aprisa” (III, v. 190), “le busca el puerto a do la flota aporte” (IV, v. 128), o combinadas *ad hoc* en “suelen matar las pulgas mis pulgares” (VI, v. 360). Otra figura consiste en la posposición de los adjetivos predicativos como en “La punta sube desde el pie derecha” (VI, v. 261), o la separación de éstos entre el principio y el final en distinto nivel de predicación en “Perdida el arma suya defensiva” (XII, v. 308). Incidentalmente recordaré que la metonimia *remo y vela*, por ‘embarcación’ me indujo a exagerar cuando destaqué como particularmente persuasivo en la oda “A Santiago” de fray Luis de León, “Torna buscando a Cristo a remo y vela” (v. 40); a la cita que aduje arriba agréguese “Y cuanto con sus ojos señorea / De remo y vela vio desocupado” (V, vv. 179-180).

Luján cita otras, y más se le quedan en el tintero, como de su particular profesión. Agréguese que Villaviciosa brinda una definición específica de la retórica como dialéctica judicial cuando descompona el nombre en *reto-rica*, con *reto* no como ‘desafío o duelo’ sino como ‘acusación judicial’.

(G) Como italiana me cabría la consideración de “la modalidad de la traducción”, para la que me facilitaría el puntual señalamiento de las correspondencias de *La Moschea* con su modelo principal, Teófilo Folengo, con las exactas correspondencias que indica Luján, pero la disparidad en el número de los versos respectivos apunta a una imitación reductora más que a una traducción. El editor se detiene en la “traducción”, o más bien adaptación de los nombres propios burlescos, de los que algunos delatan aumento de transparencia como *Sanguileón* (II, v. 337) ← Folengo *Sanguileo* (I, v. 52), también en las acuñaciones del autor como *lancizanca* (XI, v. 160) o *yelmicañamón*, “arma de estima” (XII, v. 149, donde Luján recuerda que “el yelmo del rey de la Moschea lo constituía una cáscara de cañamón”); “acuñaciones” más que “neologismos” como llama a algunos, porque no entraron en el idioma. Volviendo a lo que se dijo con respecto a la “modernización” de la grafía, habría que averiguar si *Mirpredo* (IV, v. 203) sacrifica la transparencia del nombre, *Myrprada*, fiel al étimo *mur*, ‘ratón’, en Folengo *Myrpraeda* (v. 347).

La citación constante de *La Moschea* en el *Dicc. Aut.*, al que Luján puntualmente remite, propone el interesante problema de la confección de los léxicos de antaño por la ósmosis realista que se iba produciendo artificialmente entre el idiolecto de los autores y la lengua general, siquiera la culta. Entre las formas con que Villaviciosa contribuye efectivamente al Diccionario histórico, y por lo pronto al *DCECH*, se halla la variante *zuño* por *ceño* (VIII, v. 128), que rima con *puño* (v. 120), confirmando a Corominas sobre el origen vasco.

Estas páginas surgidas, según se dijo, de una amistosa discusión con M. A. Garrido Gallardo y con el editor de *La Moschea* acerca de la relación entre teoría y práctica, me inclinan a un compromiso entre los dos métodos, pero con o sin teoría, y con o sin práctica, declaro que he pasado un buen rato leyendo la obra cuya edición agradezco al amigo Luján Atienza.

MARGHERITA MORREALE