

LA RECONSTRUCCIÓN IMAGINATIVA DEL PASADO
EN *EL CARNERO* DE RODRÍGUEZ FREYLE

A Ramón de Zubiría

Una vez descritos los acontecimientos espectaculares de la conquista y la geografía deslumbrante del Nuevo Mundo, la historiografía americana dedicó sus mejores esfuerzos a la recreación imaginativa de sucesos muy variados. Esa tendencia se había manifestado de manera intermitente en las primeras relaciones de los cronistas, aunque en grado y formas muy disímiles. La *Historia del Perú* (1571) de Diego de Fernández, el Palentino, corrobora esa inclinación por la materia novelada y otro tanto podría decirse de la *Florida* (1605) y los *Comentarios reales* (1609-1617) del Inca Garcilaso de la Vega, entre otros¹. Pero ese desplazamiento creativo de la historia es particularmente notable a partir del siglo xvii; eran los años reposados del período colonial en que la narrativa histórica comenzaba su fase contemplativa que de por sí favorecía la elaboración cuidadosa de los textos². Con el tiempo, la fantasía y la evocación desplazarían las cifras y el material de legajos. En las crónicas tardías lo que faltó en heroísmo y revelaciones sorprendentes se suplirá entonces con las descripciones de casos peregrinos, milagros, viajes y con un registro laborioso de acontecimientos localizados³. Ésa es la materia que gradualmente se impone en *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1680) de Carlos Sigüenza y Góngora, en *El cautiverio feliz* (1650) de Francisco Núñez de Piñeda y de manera aún más prominente en *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Concolorcorvo.

Aparecía de esa manera en la historiografía americana, un discurso que a menudo integra la progresión lineal de la historia y el tiempo subjetivado y reversible de la ficción⁴. Pero lo cierto es que a pesar

¹ En torno a esa tendencia véanse las observaciones que aportan AURELIO MIRÓ QUESADA sobre los textos del Inca Garcilaso de la Vega en *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilacistas*, Madrid, 1971, pp. 33-338, y EDMUNDO O'GORMAN en *Cuatro historiadores de Indias*, México, 1972, pp. 203-222.

² La evolución estilística y formal de la historiografía americana está resumida en la obra de FRANCISCO ESTEVE BARBA, *Historiografía indiana*, Madrid, 1964, pp. 19 y 20. Cabe señalar aquí que en esas crónicas se manifestó desde un principio una tendencia hacia la observación satírica y detallista que será, a mi modo de ver, antecedente fundamental del costumbrismo americano que cristaliza a fines del siglo xviii.

³ La dimensión literaria de esas relaciones ha sido estudiada en parte y con notable agudeza por JOSÉ J. ARROM, "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista" en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. E. Pupo-Walker, Madrid, 1973, pp. 24-36 y "A contrafuerza de la sangre, o un «caso ejemplar» del Perú virreinal" que en breve publicará KRQ. Véase además el conocido estudio de IRVING LEONARD, *Los libros del conquistador*, México, 1953.

⁴ La problemática estructural que suscita esa yuxtaposición de escrituras se trata a varios niveles en la obra de ROLAND BARTHES, *Ensayos críticos*, Barcelona, 1967, pp. 35, 77, 127, 309.

de su creciente contenido imaginativo, casi todas las narraciones a que me he referido surgieron hipotecadas por el prestigio intelectual de la historia, pese a que lo más perdurable en ellas es fruto espontáneo de la fantasía. A ese género vacilante pertenece *El carnero* (1636-1638) de Juan Rodríguez Freyle (1566-1640)⁵, obra de indiscutible interés, que hoy leemos más por su riqueza imaginativa que por sus escasas aportaciones documentales. Creo, además, que el texto merece nuestra atención, entre otras razones, porque anticipa procedimientos y tipologías narrativas que han mantenido su vigencia en la ficción americana a partir del siglo xvii⁶; pero aunque así es, la crítica literaria no ha examinado *El carnero* con la precisión necesaria. La obra invita, pues, a una valoración que tome en cuenta el sentido plurivalente del discurso ya que sólo una lectura de esa índole podrá definir la naturaleza ilusoria del texto.

La disposición de *El carnero* no contiene sorpresas. Como casi todas las relaciones de su tiempo, el texto ofrece un desarrollo cronológico de acontecimientos que se agrupan como una suma indiscriminada de datos y experiencias de interés muy desigual. Y sobre ese hilo, a veces inseguro, la narración ensarta cifras, refranes, anécdotas, leyendas y relatos que el narrador entresacó de experiencias personales, de sus lecturas y de fuentes tradicionales. En lo que se refiere a su esquema básico, me parece obvio sin embargo, que la directriz narrativa de *El carnero* es autobiográfica. Ese punto de vista predomina tanto en el plano confesional como en los momentos en que el narrador interviene indirectamente o aun cuando asume una postura omnisciente ante los hechos. En el curso de la narración más de una vez nos sorprende la espontaneidad con que Rodríguez Freyle documenta pormenores de su vida: "al tiempo que escribo esto —dice al comenzar su obra— me hallo en edad de setenta años" (II, 64). En otra parte, al comentar las peculiaridades del texto, el cronista oblicuamente alude de nuevo a sus inquietudes personales mientras dialoga con sus lectores:

Paréceme que ha de haber muchos que digan: ¿qué tiene que ver la conquista del Nuevo Reino, costumbres y ritos de sus naturales, con los

⁵ El título original de la obra es *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias occidentales del mar océano y fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá*. Varios especialistas estiman que la obra se conoce bajo el título de *El carnero* porque es relación inclinada a la "causticidad proverbial" y que se tomó esa voz como sinónimo de sepultura que es uno de los significados que carnero asumió en el habla santafereña. *Carnarium* era también —según lo apunta Miguel Aguilera— "donde pararon títulos de incierta hijodalguía". Véase el comentario crítico que precede a la edición de Bogotá, Editorial Bedout, s.f., 7-30. Cito por esa edición. Se sabe que la obra fue escrita entre 1636 y 1638, pero no fue editada hasta 1859. Sobre el curioso prólogo que Rodríguez Freyle antepone a su obra, consúltese el estudio de RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ, "El prólogo al lector de *El carnero*", *BICC*, 29 (1974), 1-4.

⁶ En la *Evolución de la novela en Colombia* (Bogotá, 1957), ANTONIO CURCIO ALTAMAR dice que "el libro de Freyle sirvió de fuente a innumerables novelas históricas y a incontables cuadros de costumbres" (p. 43). En el capítulo que dedica a la narrativa costumbrista, Altamar documenta minuciosamente el impacto de *El carnero* a lo largo del siglo xix, pp. 125-145.

lugares de la Escritura y Testamento viejo y otras historias antiguas? Curioso lector, respondo: que esta doncella es huérfana, y aunque hermosa y olvidada de todos, y porque es llegado el día de sus bodas y desposorio, para componerla es menester pedir ropas y joyas prestadas, para que salga a vistas: y de los mejores jardines coger las más graciosas flores para la mesa de los convidados; y al que no le agradare, vuelva a cada uno lo que fuere suyo, haciendo con ella lo del ave de la fábula, y esta respuesta sirva a toda la obra (V, 82).

Resulta claro que, al redactar de esa manera, el narrador asume de inmediato una doble función: es a un mismo tiempo instrumento y sujeto en el proceso narrativo⁷; lo cual inserta en el discurso un espejismo interior que se produce al quedar reflejados mutuamente dos estratos disímiles de la narración⁸. Creo además, que la contextura vacilante y a veces tensa de la escritura en *El carnero* se explica debido a que Rodríguez Freyle escribía presionado por un afán de reivindicación personal y con la incertidumbre natural de un hombre que había descubierto la vocación literaria en los últimos años de su vida. De ahí el tono a veces angustiado y remiso que con frecuencia reaparece en su obra: "Gasté —dice el cronista— los años de mi mocedad por esta tierra, siguiendo la guerra con algunos capitanes timaneses" (XIX, 304). Y en otro capítulo, sumido en la introspección añade: "En su lugar diré quién puso estos libelos: y están luchando conmigo la razón y la verdad. La razón me dice que no me meta en vidas ajenas; la verdad me dice que diga la verdad. Ambas dicen muy bien, pero valga la verdad" (XI, 172).

En grado excepcional *El carnero* convoca recursos expresivos que proceden tanto de la historiografía, la ficción y el folklore como de la literatura didáctica y religiosa de la Edad Media y el Renacimiento. Ese flujo y reflujo, casi siempre desordenado de materias y convencionalismos, es síndrome característico de las crónicas tardías. Estimo que esas yuxtaposiciones arbitrarias de recursos y motivos se han utilizado como indicios de la incultura literaria del llamado "cronista labrador". Pero en realidad no puede acusársele arbitrariamente de ignorante porque aún desconocemos el registro total de sus lecturas. Podemos sospechar, con razón, que Rodríguez Freyle disfrutó de un repertorio de lecturas que alcanzaban mucho más allá de lo que indican las citas ocasionales que el texto ofrece. Hoy sabemos, por ejemplo, que Freyle, además de tener acceso a fuentes históricas muy variadas, conoció el *Libro de Alexandre*, la *Historia de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, *El Amadís*, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía y, sobre todo, *La Celestina*⁹; obra que, según se verá, penetra de diversas maneras

⁷ Algunas de las ambivalencias que afectan el punto de vista narrativo en *El carnero* fueron comentadas por EDUARDO CAMACHO GUIZADO en *Estudio sobre literatura colombiana siglos XVI y XVII*, Bogotá, 1965, p. 45.

⁸ Trato con mayor amplitud las implicaciones formales de ese espejismo interior en mi trabajo "Sobre la configuración narrativa de los *Comentarios reales*" que publicaré en breve en *RHM*.

⁹ Las lecturas y recursos narrativos de Rodríguez Freyle fueron examinadas

en el texto de Rodríguez Freyle e inclusive inspira uno de los relatos más sugestivos de *El carnero*.

Sin que pretenda hacer una exploración minuciosa de fuentes y referencias, veremos que las tipologías narrativas contenidas en *El carnero* delatan por sí solas una variedad considerable de modelos que remiten por una parte a la cuentística popular española del Renacimiento y, por otra, a los métodos de caracterización que aprovechó la historiografía castellana del medioevo. En conjunto, el enlace incesante de esas formas de la narración breve aparecen en seguida como uno de los rasgos más sobresalientes de la obra. Otras relaciones de la época y aún anteriores, incorporan relatos y un amplio material anecdótico que surge casi siempre como apéndice o matiz ilustrativo de los acontecimientos historiados. Pero lo excepcional en *El carnero* es que esos relatos se comportan, además, como la materia viva del texto y justifican la obvia disposición antológica de la narración.

La recopilación de esquemas narrativos que *El carnero* abarca sorprende, no sólo por su variedad, sino además por el grado de elaboración que exhiben algunos de los relatos más extensos. En el curso de la narración se incluyen historietas que resultan de la perífrasis del refrán, el "callado engaño", por ejemplo (X, 151), y paralelamente se desarrolla un caudal interminable de anécdotas complementarias (XVIII, 284, 285; XVI, 249-269). Aparecen con igual facilidad cuentecillos ocasionales (XVI, 249; VII, 111-122); capítulo este último, en que se suscita el célebre motivo del "tesoro enterrado" que tanto se cultivó en las letras coloniales. Son casi todas narraciones que surgían en torno a personalidades y hechos destacados de aquel virreinato: "En que se cuenta entre muchas otras cosas lo sucedido al doctor Andrés Cortés" (XII, 181-193). Muy variados son los recursos que facilitan la presencia de la ficción intercalada; aparecen sobre todo narraciones que brotan como la exempla, con el favor de algún dicho o apoyándose en la muletilla de tópicos tradicionales que durante siglos utilizaron tanto la historia como la narrativa de ficción. En este caso —como en muchos otros fragmentos— el resorte que cataliza el proceso narrativo es la pose doctrinaria: "No puedo dejar de tener barajas con la hermosura, porque ella y sus cosas me obligan a que las tengamos. Esto lo uno, y lo otro porque ofrecí escribir casos, no para que se aprovechen de la malicia de ellos sino para que huyan los hombres de ellos y los tomen por doctrina y ejemplo para no caer en sus semejantes y evitar lo malo" (VIII, 290).

En otros pasajes de la obra la fórmula misoginista proporciona el motivo que da cabida a la narración interpolada: "Peligrosa cosa es tener la mujer hermosa, y muy enfadosa tenella fea; pero bienaventuradas las feas, que no he leído que por ellas se hayan perdido reinos

por ALESSANDRO MARTINENGO, en "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle", *BICC*, 19 (1964), 274-297. La exploración que llevó a cabo el profesor Martinengo se ocupa principalmente de los recursos estilísticos que en su totalidad utilizó Rodríguez Freyle, pero no documenta el repertorio de lecturas y las fuentes que tuvo a mano el cronista.

ni ciudades" (XV, 238). De ese modo, al pasar de una materia a otra, los procedimientos del cronista más de una vez evocan los emplazamientos imaginativos que difundió la *novella* italiana: "Sucedió, pues, que como gente moza y amigos, tratando de mocedades contaba cada uno de la feria como le había ido en ella. Espéreme aquí el lector por cortesía un poquito" (XV, 238). En parte para justificar la abundancia de la materia novelada, Rodríguez Freyle cita precedentes y al mismo tiempo muestra estar muy consciente del carácter antológico de su obra: "Ya tengo dicho —dice en el capítulo XV— que todos estos casos, y los más que pusiere, los pongo para ejemplo: y esto de escribir vidas ajenas no es cosa nueva, porque todas las historias las hallo llenas de ellas" (236). Valiéndose de esos recursos, aparece la narración intercalada en *El carnero* como elemento integral de una retórica de persuasión que es, a propósito, rasgo distintivo de la historiografía de Indias¹⁰. Al cumplir esa función, el cuento interpolado suele retener sus prerrogativas tradicionales como materia que complementa el hecho histórico. En esos casos, generalmente, el esquema del relato adopta el marco histórico y las fórmulas ejemplarizantes que la crónica americana heredó de la historiografía medieval¹¹.

De mayor desarrollo formal e interés son las narraciones legendarias que incorporan los esquemas tripartitos del cuento literario que se recogían en colecciones muy conocidas. A esa categoría —quizá la más extensa— pertenece entre otros "El clérigo que engañó al diablo" (V, 84); narración que tiene antecedentes corroborables en los *Castigos y documentos del rey don Sancho* y aún en colecciones de mayor antigüedad, entre las que se destacan la leyenda del *Baalram y Josaphat* y *El libro de los exemplos* entre otros¹². Tanto "El clérigo..." como los sucesos ocurridos al "juez conservador" (XVIII, 287) son narraciones que por sus rasgos formales deben ubicarse en el contexto de la cuentística popular española que se había difundido con gran éxito a partir del siglo XVI. Numerosos relatos de Rodríguez Freyle encajarían de lleno en los esquemas narrativos que ofrecen, por ejemplo, la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz, la *Miscelánea* (1595) de Luis de Zapata Chávez y la *Historia de Marco Aurelio* que Rodríguez

¹⁰ Esa dialéctica de persuasión a que me he referido y que discretamente anticipaba el *Diario* de Colón, se discute con lujo de detalles en la obra de J. H. Elliott, *El viejo mundo y el nuevo 1492-1650*, Madrid, 1970, pp. 41-70.

¹¹ Sabemos además que Rodríguez Freyle conoció la *Grande e general estoria* de Alfonso el Sabio y muy probablemente la *Historia del Emperador Carlos V* de Pero Mexía ya que había leído otras obras del cronista imperial. La tópica ejemplarizante que repetidamente utiliza Rodríguez Freyle (véase XVIII, 290, 295) es un obvio reflejo del tratamiento formal que ese mismo recurso recibió, por ejemplo, en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán; véase FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, "La retórica en las *Generaciones y semblanzas*", *RFE*, 30 (1946), p. 315, en que se analizan los recursos expresivos de que se vale la historiografía castellana del medioevo.

¹² La gama de esos antecedentes y motivos puede verificarse en la obra de JOHN E. KELLER, *Motif-index of medieval Spanish exempla*, Knoxville, Tenn., 1949, p. 12.

Freyle seguramente tuvo a mano¹³. Esta última obra se cita indirectamente en *El carnero* (VIII, 282).

De mayor interés aún son las narraciones que repetidamente transforman los hechos marginales de la historia en creaciones ficticias que trascienden en varios órdenes la hechura escueta del cuento popular. Son textos que alcanzan en casi todas sus funciones el rango de la narración legendaria¹⁴. "El encomendador de Chivatá" (X, 148) o el relato de "Juan Roldán, alguacil de la corte" (XIII, 198-210) ilustran plenamente el nivel de desarrollo a que me he referido. Pero si bien es cierto que esas narraciones expanden la materia de ficción en *El carnero*, los resultados no son favorables en todos los casos. En un número considerable de esos relatos el discurso narrativo tiende a disolverse en ramificaciones episódicas que, en definitiva, atenúan la riqueza imaginativa del texto. Eso, precisamente, es lo que ocurre en "Juan Roldán, alguacil...", narración que se distingue también por su teatralidad inherente y por las elaboraciones que lentamente trenzan los sucesos principales y secundarios.

Pero, en definitiva, los fragmentos que aproximan *El carnero* a nuestra sensibilidad son aquellos que se traspasan totalmente en creaciones autosuficientes y que superan abiertamente la contingencia histórica que les sirve de marco. Me refiero ahora a narraciones en que el discurso asume con toda plenitud las funciones y expresividad propias de la creación literaria; es decir, aquellas en que la estructura narrativa se toma como el referente primordial de la escritura. En esa categoría se inscribe por ejemplo "Los libelos infamatorios" (XI, 170) y el relato en que se dramatiza con sorprendente morbidez el erotismo trágico de Inés de Hinojosa (X, 150). Estimo, sin embargo, que ninguna de esas narraciones alcanza el grado de perfección formal que percibimos en "Un negocio con Juana García" (IX, 136-142). Se trata además de una narración que toma un amplio sector de la tradición literaria como punto de partida. Pero no quiero decir que la singularidad del relato radica exclusivamente en su equilibrio formal o en su obvia estirpe literaria. En un sentido más amplio el texto interesa también porque ilumina, como pocos, esa amplia zona de la historia americana en que los hechos de la vida cotidiana comenzaban a transformarse en materia de creación.

Sintetizándola en pocos trazos, el asunto de la narración es el siguiente: aprovechando las flotas en tránsito, un vecino de Cartagena de Indias embarcó en busca de mejor fortuna. Allí quedó su mujer que al encontrarse sola trabó amoríos con otro que enseguida la dejó preñada. Desesperada, la mujer quiso abortar y para lograrlo solicitó

¹³ Para esta tradición de narraciones populares véase MAXIME CHEVALIER, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 1974.

¹⁴ Al hacer esa distinción me atengo a las categorías formuladas por VLADIMIR PROPP en *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, 1974, pp. 69-100, 315-320. Véase además el valioso trabajo de J. R. RAYFIELD, "What is a story", *AA*, 74 (1972), 1004-1087 y en el mismo número el estudio de William Bascom, "The forms of folklore. Prose narrative", 3-19.

los servicios de Juana García, "negra voladora" que aparece de inmediato como mezcla de bruja y alcahueta. Sabiendo que el marido tardaría en regresar, Juana da largas a la embarazada. "No hagáis tal hasta que sepamos la verdad, si viene o no. Lo que puedes hacer es . . . veis aquel lebrillo verde que está allí. Pues henchidmelo de agua y metedlo en vuestro aposento, y aderezad que cenemos, que yo vendré a la noche y traeré a mis hijas y nos holgaremos y también prevendremos algún remedio para lo que decís que queréis hacer". En el lebrillo Juana muestra al marido de su amiga en compañía de otra mujer a la que regala "un vestido de grana". A través de las imágenes reflejadas en el agua, Juana logra apoderarse de una manga del vestido y al hacerlo consigue de una vez prueba de infidelidad y el reconocimiento de sus poderes sobrenaturales. En el curso de los años, el marido ausente viaja en numerosas ocasiones de Santo Domingo a España y viceversa para finalmente radicarse en Cartagena. Al regresar su mujer no se cansa de reprocharle los lances que disfrutó en sus viajes y ofrece datos para comprobarlo. El marido asombrado insiste en que ella confiese de qué manera supo tales cosas. Ante la insistencia del esposo, la mujer le muestra la manga obtenida por medio del lebrillo y así, sin quererlo, se descubren las facultades de Juana García que de inmediato es encarcelada por sus artes diabólicas. Sólo que el auto contra la bruja se depona al verificarse que otras personas influyentes de aquel virreinato también habían utilizado sus servicios. Al concluir la narración sabemos que Juana es desterrada y que "En su confesión dijo que cuando fue a la Bermuda, donde se perdió la Capitana, [naufragio por cierto sin base histórica] se echó a volar desde el cerro . . . y después de mucho tiempo adelante la llamaban Juana García, o cerro de Juana García". Así, con la mayor sencillez, el narrador concluye el relato devolviendo el personaje al ámbito legendario de que procedió.

La narración que he resumido podría parecernos uno de esos fragmentos amenos que adornan las crónicas de América, pero en realidad no es ése el caso. Por el refinamiento de su construcción el relato no puede verse como una simple proliferación anecdótica que de ordinario asignaríamos a la periferia del texto. Lejos de ser materia tangencial, la narración es eje de todo el capítulo. Sin que apenas lo notemos, el relato se sitúa en un marco que tácitamente favorece la construcción imaginaria de los hechos. Cartagena de Indias, puerto carenero, célebre por su trajín de flotas, arrias y gente en tránsito, se ofrece como el marco legendario de la narración; marco tan efectivo en este caso como lo es el Toledo misterioso que en el *Conde Lucanor* sirve de fondo al ejemplo de don Illán. En "Un negocio con Juana García", las noticias en torno a naves desaparecidas y personajes de la época gradualmente suscitan evocaciones que enriquecen la trabazón imaginativa del texto; es un desplazamiento sugestivo que corresponde, en su función, al bajo mundo sevillano que envuelve y sirve como punto de partida al *Rincónete y Cortadillo* de Cervantes¹⁵.

¹⁵ RUTH EL SAFFAR ha estudiado en su valiosa obra *Novel to Romance: A study of Cervantes' "Novelas ejemplares"* (Baltimore, 1974, pp. 30-50) la significación del

En las frases iniciales del relato, el lenguaje monocorde y flácido de la narración histórica, en seguida alcanza la condensación punzante que habitualmente asociamos con el discurso literario. Sin demora y con admirable sencillez se nos entrega el núcleo conflictivo del relato: "era un hombre casado, tenía mujer moza y hermosa; y con la ausencia del marido no quiso malograr su hermosura, sino gozar de ella. Descuidóse e hizo barriga..." Con igual efectividad se esbozan los personajes y el escenario de la narración a la vez que se establece la unidad tonal de una escritura que a partir de esas frases, oscilará entre el humor mordaz y un margen sutil de ambigüedad. Así se facilita la creación de un discurso en que se matiza el lenguaje a varios niveles. El diálogo, por ejemplo, mantiene el flujo dinámico de la narración y actúa además como instrumento de caracterización; sobre todo en lo que se refiere al delineamiento de Juana como personaje mixto que ofrece al narrador las mayores dificultades. Se la describe como "negra horra que había subido a este reino". Juana es también la "negra voladora" que se ocupa de "apretadas diligencias" y que según se nos avisa eran "muchos los que habían caído en su red".

En conjunto y de manera cada vez más evidente, el escenario, los personajes, el mismo oficio de Juana y hasta la escritura como tal insinúan el linaje celestinesco de la narración. En más de una ocasión se han señalado algunos puntos de contacto entre *El carnero*, *La Celestina* y la novela picaresca, pero es un hecho que se ha mencionado a manera de dato complementario, sin verificar sus implicaciones. No se trata, según se verá, de un roce accidental de textos que ha dejado alguna que otra huella leve en *El carnero*. Rodríguez Freyle no sólo se inspira a distancia en *La Celestina* al elaborar su relato, sino que menciona la obra de Fernando Rojas e inclusive alude a varios de sus protagonistas: "Conténtate con lo razonable, toma el consejo de la vieja Celestina, que hablando con Sempronio le decía: «Mira, hijo Sempronio más vale en una casa pequeña un pedazo de pan sin rencilla, que en una muy grande, mucho con ella...»" (XXI, 350). La cita mal reconstruida por Rodríguez Freyle corresponde parcialmente a la conversación que sostiene Celestina con Areúsa: "En tu seso has estado, bien sabes lo que hazes. Que los sabios dizen: que vale más una migaja de pan con paz que toda la casa llena de viandas con renzilla" (IX, 45)¹⁶.

emplazamiento imaginativo que he mencionado en *Rinconete y Cortadillo* y que se verifica en otras narraciones cervantinas.

¹⁶ En Rodríguez Freyle leemos: "La mujer es arma del diablo, cabeza del pecado y destrucción del parayso" (VIII). En la *Tragicomedia* aparece un trozo similar: "Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza del pecado, destrucción del parayso" (I. p. 49). Todas las citas provienen de la edición de Julio Cejador y Frauca, 3ª ed., Madrid, 1913. El cotejo de ambos textos fue sugerido parcialmente por GABRIEL GIRALDO JARAMILLO en su brevísimo trabajo "Don Juan Rodríguez Freyle y *La Celestina*", *Boletín de Historia y Antigüedades*, 27 (1940), 582-586. En ese estudio se cita también este fragmento que aparece en *El carnero*: "El amor es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una detestable dolencia, un alegre tormento, una gustosa y fiera herida y una blanda muerte" (XV). Celestina dice: "[Amor] es un fuego escondido, una agra-

Entre otras cosas, la cita que reproduce Rodríguez Freyle confirma abiertamente la proximidad de *La Celestina* como referente inmediato de *El carnero*. Brevemente, al cotejar los textos vale la pena señalar que en "Un negocio con Juana García" se evoca con toda claridad la conocida escena epicúrea del banquete, que es por cierto una de las que con más frecuencia aparece en las imitaciones de *La Celestina*; cena a la que asisten Sempronio, Pármeno, Celestina, Elicia y Areúsa (IX, 10)¹⁷, y que motiva estas frases de Juana: "aderezad que cenemos

dable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce e fiera herida, una blanda muerte" (II, p. 59). Pasaje que por cierto remite directamente al *De remediis* (I, 69) de Petrarca. Y a mi modo de ver ambas versiones —la de Rodríguez Freyle y la de Rojas— equidistan del texto de Petrarca. En otro orden sin embargo, la moral y la misoginia de Freyle es tópico que se remonta a las más antiguas narraciones persas (*El libro de Sindibad*) pero que en *El carnero* se explota según los convencionalismos medievales. Esa vertiente de la narración confirma una vez más la profusión de motivos y temas renacentistas y medievales que se amalgaman caprichosamente en *El carnero*. Sin que pretenda catalogar aquí todos los antecedentes de la narración, obsérvese que ecos de *La Celestina* reaparecen en esta crónica. Aunque no son citas directas, otros fragmentos de la narración de Rodríguez Freyle se insinúan a lo largo del texto como distantes alusiones paródicas a *La Celestina*. En el capítulo VII leeremos un trozo que ilustra la incorporación frecuente del saber popular en la práctica literaria: "El cacique de Bogotá, que murió en la conquista, fue fama que no era natural de este Reino, y que el Guatavita le entronizó haciéndole cacique de Bogotá ... y fue criar cuervo que le sacó los ojos" (114). Episodio que con toda seguridad se inspira en la proverbial frase celestinesca "Por qué quisiste dixessen: del monte sale con que se arde a que crió cuervo que me sacase el ojo" (II, 124-125). Y es casi seguro además que esa manipulación literaria del refrán provoca las siguientes frases de *El carnero*: "Por lo menos cabe aquí muy bien aquello que se suele decir: A un traidor dos alevosos" (XIX, 318), evocación que corresponde a la frase de Celestina "A ese tal los alevosos" (I, 136). En otro plano, creo que muchos pasajes de *El carnero* se remontan indirectamente a los episodios más sensuales que contiene *La Celestina*. Así, por ejemplo, con humor mordaz Rodríguez Freyle narra los contratiempos del mancebo Ontanera, "No es mucho eso, que no ha dos noches que estando yo con una dama harto hermosa, a los mejores gustos se nos quebró un balaustre de la cama" (XV, 239), situación que trae a la memoria la escena erótica que inician Pármeno y Areusa y que Celestina estimula al exclamar: "Retózala en esta cama" (VII, 98, 99; véase además IX, 112, 113). Por último, aunque en el nivel de referencias eruditas, el sentido paródico de *El carnero* se manifiesta en las múltiples alusiones que Rodríguez Freyle hace a los textos bíblicos, la mitología y sobre todo a la patrística e historia política del mundo greco-romano (véase XI, 446, 349-356). Referencias ésas que han sido comentadas por A. MARTINENGO, p. 281. Lo que se da en *El carnero* en grado excepcional pues, es una transposición de figuras retóricas que en gran medida determinan el carácter ambiguo de la obra. Ese hecho tiene en sí una significación más amplia de lo que podría pensarse. En ese sentido Roland Barthes ha dicho con razón que "las figuras retóricas siempre han sido tratadas con un gran desprecio por los historiadores de la literatura o de la lengua, como si se tratara de juegos gratuitos de la palabra; siempre se opone la expresión 'viva' a la expresión retórica. Sin embargo la retórica puede constituir un testimonio capital de civilización, ya que representa un cierto recorte mental del mundo, es decir, en último término, una ideología" (*Ensayos críticos*, p. 233).

¹⁷ Ese pasaje evocará también la escena inicial en que Celestina exclama: "Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos" (I, 32). Sobre las imitaciones de esa escena véase: MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, 1968, p. 242.

que yo vendré esta noche y traeré a mis hijas y nos holgaremos". Esa noche Juana "También envió a llamar otras mozas vecinas suyas, que se viniesen a holgar con ella aquella noche". En *La Celestina* encontraremos varios fragmentos que pueden tomarse como precedentes de las citas que acabo de ofrecer; "Baja Pármeno —dice Sempronio— nuestras capas y espadas, si te parece que es hora que vamos a comer". Y más adelante dirá: "No hayamos enojo, asentémonos a comer" (IX, 110, 111). La escena descrita por Rodríguez Freyle nos recuerda además la conocida exclamación de Celestina "no havemos de vivir para siempre, gozemos é holguemos" y remite aun de manera más directa a la expresión de Areúsa: "Agora nos gozaremos juntas, agora te visitaré, vernos hemos en mi casa y en la tuya" (XVII, 117)¹⁸. Obsérvese a raíz de estas comparaciones, que la descripción inicial de la preñada está sugerida además por esta intervención de Celestina al dirigirse a Melibea: "De Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. Dios la deje gozar su noble juventud y florida mocedad, que es el tiempo en que más placeres y mayores deleites se alcanzarán" (IV, 59).

Las hijas de Juana que "arrastraron seda y oro" y que "trajeron arrastrados algunos hombres" pueden verse como ecos distantes de la conducta licenciosa que disfrutaban Elicia y Areúsa. En otro plano interesa que al definirse la relación de Juana con su amiga preñada se nos avisa con deliberada ambigüedad: "Procuró tratar su negocio con Juana García, su madre, digo su comadre". En el texto de Rojas, por otra parte, Celestina se refiere a Claudina —la madre de Pármeno— como su comadre e insiste en el cariz indefinido de esa relación (I, 35). Son numerosos los detalles que verifican los nexos entre *El carnero* y *La Celestina*. Así, también, la lujuria y la impaciencia de la embarazada tienen como precedente indirecto los siguientes razonamientos de Celestina: "No es cosa más propia del que ama que la impaciencia. Toda tardanza le es tormento" (III, 48).

Al ubicarla en la tradición literaria, Juana García remite inclusive a tipos muy anteriores a la obra de Rojas. Los antecedentes primarios del personaje de Rodríguez Freyle surgen en la tradición de hechiceras negras que preceden a Celestina; antecedentes que reconoceríamos, por ejemplo, en *El libro de los exemplos*. Y esas mismas funciones del personaje como intermediaria alumbrada están previstas además en *El libro de los engaños*, en el *Conde Lucanor* y aún en colecciones de mayor antigüedad¹⁹. Juana García es al mismo tiempo la transformación lite-

¹⁸ Los antecedentes de la figura celestinesca que en particular ofrecen las fuentes árabes, la comedia elegíaca y, en general, la literatura greco-romana han sido admirablemente estudiados por MARÍA ROSA LIDA, *ibid.*, pp. 543-547. Refiriéndose al tipo celestinesco en la tradición hispánica dice José Antonio Maravall: "La figura de la hechicera celestinesca, cuyos rasgos coinciden con los de una persona real que Talavera nos dice haber conocido en Barcelona, es frecuente en nuestros siglos XV y XVI y es en ellos típico producto renacentista, de procedencia clásica e italiana, según los datos recogidos por Caro Baroja" (*El mundo social de "La Celestina"*, Madrid, 1964, p. 130. Maravall se refiere a la obra de J. CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles*, Madrid, 1941).

¹⁹ KELLER, *Motif-index*, 6, 35, 54.

raria de la negra bruja que abunda, con sus múltiples variantes, en el folklore afrohispano del Caribe²⁰. Pero aunque la hechicera de Rodríguez Freyle surge de fuentes disímiles, no cabe duda que Celestina es su modelo inmediato. Tanto el personaje como el relato mismo pertenecen al subgénero celestinesco que produjo a lo largo de siglos imitaciones numerosas que aparecen tanto en la narrativa como en el teatro. En *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, Fabia incorpora casi todos los rasgos fundamentales de Celestina y en esa variante se explota la teatralidad inherente al personaje de Rojas²¹. Pero Rodríguez Freyle no sólo retiene aspectos propios de los personajes de Rojas sino que incorpora también rasgos estilísticos notablemente afines a la escritura de la *Tragicomedia*. En ese contexto es necesario tener en cuenta que las amplificaciones eruditas —en la forma que las usaron Rojas y Rodríguez Freyle— lejos de ser digresiones impertinentes, se vieron como materia virtuosa que incrementaba la expresividad del texto²²; esos recursos se aplican con admirable refinamiento en las intervenciones de Calisto (VI, 79) y Celestina (IV, 67) y con ese sesgo reaparecen en *El Carnero*:

Apeles pintó a Campaspe, la amiga del magno Alejandro, y estándola pintando, como dicen sus historiadores, se enamoró de ella, y aquel príncipe se la dio por mujer [...]. Virgilio, príncipe de los poetas latinos, por adular al César romano y decirle que descendía de Eneas el Troyano compuso las Eneidas; y dicen de él graves autores (y con ellos a lo que entiendo San Agustín) que si Virgilio como fue gentil fuera cristiano, se

²⁰ Ejemplos de ese tipo y sus variantes tan frecuentes en el Caribe aparecen tanto en la narración folklórica como en las creaciones literarias. Véase, por ejemplo, FERNANDO ORTIZ, "Cuentos afrocubanos", *Archivo del folklore cubano*, 4 (1929), 97-112; RÓMULO LACHATAÑERÉ, "Las religiones negras y el folklorismo cubano", *RHM*, 9 (1943), 138-143; CARLOS A. ECHANOVE, "La santería cubana", *Revista Bimestre Cubana*, 72 (1957), 21-35; LYDIA CABRERA, *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, 1940, y de la misma autora, *El monte: igbo finda, awe orisha, vitiiti nfinda* (notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba), La Habana, 1954.

²¹ En la narrativa propiamente dicha, esa sucesión de imitaciones se verifica en *La Dorotea* de Lope de Vega, *La escuela de Celestina* y *el hidalgo presumido*; *La ingeniosa Elena hija de Celestina*, ambas de Jerónimo Salas Barbadillo. Sobre los antecedentes históricos de esa literatura y personajes, véase el estudio de WILLIAM C. MCCRARY, *The goldfinch and the hawk: A study of Lope de Vega's tragedy "El caballero de Olmedo"*, Chapel Hill, 62, 1966, pp. 51-84.

²² Esos procedimientos destinados a enriquecer la expresividad del texto se aprecian, por ejemplo, en la pesquisa que lleva a cabo Rodríguez Freyle al documentar crímenes famosos entre hermanos que sirven como puntos de referencia para su relato sobre don Juan de Mayorga (XXI, 350). Leemos: "Hermanos eran Tifón y Orsirides; pero Tifón cruel y tiranamente quitó la vida a Orsirides, partiendo su cuerpo por veinticuatro partes". Y en otra parte añade: "Hermanos eran hijos de Josaphat y rey de Judea y uno de ellos llamado Jorán degolló a sus hermanos por quitarles las haciendas". Además del *excursus* la figura del *gradatio*, ampliada con matizaciones extensas se utiliza aquí con recursos que evocan los procedimientos de Rojas. Véase, por ejemplo, IX, t. 2, p. 38. Datos ésos que por su cuenta desmienten la incultura del cronista y el primitivismo que se ha imputado a su texto.

condenara por el testimonio que levantó a la fenicia Dido porque de Eneas el Troyano a Dido pasaron más de cuatrocientos años (XI, 173)²³.

Siguiendo la pauta trazada por *La Celestina*, el relato de Rodríguez Freyle superpone con discreción magistral la instancia de lo maravilloso sobre la rutina cotidiana; lo sobrenatural se trata con la espontaneidad que exhiben los relatos de la antigüedad clásica y las viejas colecciones hindúes y semíticas. Sólo que en *El carnero*, como en *La Celestina*, se insinúa la noción renacentista que concibe la magia y las ciencias ocultas como una suerte de conocimiento empírico que forma parte de la naturaleza y de los hechos que nos rodean. Refiriéndose al prestigio y vigencia que disfrutaban entonces esas ideas, José Antonio Maravall comenta que "Cassier [entre otros] ha presentado la magia renacentista como una primera y confusa etapa de la ciencia moderna, que no por eso deja de ser una etapa con signo positivo en la evolución de la ciencia"²⁴. En *La Celestina*, como en el texto de Rodríguez Freyle, se conciben pues los poderes sobrenaturales como antídoto del azar o como fuerzas que restituyen el equilibrio necesario y que, de hecho, compensan el efecto desconcertante de lo enigmático²⁵.

En otro nivel, perduran, en "Un negocio con Juan García" resortes antiquísimos de la narración folklórica como lo es, por ejemplo, el motivo de la preñez ilegítima consagrado en colecciones fundamentales como lo son la *Disciplina clericalis* y *El libro de los engaños y asayamientos de las mujeres*²⁶. Así también se integra en la narración el motivo del objeto mágico —el lebrillo en este caso— que aparece vinculado además a las propiedades maravillosas que desde la antigüedad se imputaron al agua (principalmente entre pueblos mesopotámicos) como sustancia que permitía acceso a lo insondable y misterioso²⁷. En la utilización de motivos tradicionales, el viaje, como imagen de aspiración y búsqueda, aparece en dos niveles de "Un negocio con Juana García": se produce un desplazamiento espacial en la persona del marido ausente y simultáneamente un traslado imaginario facilitado por el lebrillo. De ese modo se entrecruzan por un instante coordenadas disímiles de tiempo y espacio, aunque sin que llegue a efectuarse en este caso una

²³ Por otra parte, Rodríguez Freyle demuestra indirectamente sus vínculos con la teoría literaria de su tiempo al refutar con celo erasmista la novela de caballería: "pero los cronistas están obligados a la verdad. No se han de entender aquí los que escriben los libros de caballerías sacadineros, sino historias auténticas y verdaderas" (XI, 173).

²⁴ Citado por MARAVALL, *op. cit.*, p. 152.

²⁵ El relato, según las formulaciones de Tzevetan Todorov, correspondería a la categoría de lo "extraño maravilloso" que habitualmente representan las más antiguas colecciones hindúes, persas y egipcias. Es el tipo de narración que franquea los límites de la experiencia habitual pero sin que por ello requiera explicaciones y sin que se produzca un estado general de incertidumbres o un cuestionamiento severo del suceso. Esas narraciones son por lo general hechos que resultan de un acontecimiento milagroso o de sistemas que rebasan nuestras posibilidades de intelección (cf. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1972, pp. 33, 53).

²⁶ Keller, *op. cit.*, p. 35.

²⁷ Véase JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, s.v.

transposición equiparable a la que ocurre en el ejemplo de don Illán del *Conde Lucanor*. Y al convocar de nuevo el texto de don Juan Manuel interesa señalar que la conclusión de "Un negocio con Juana García" recoge además un sentido de culpabilidad colectiva —en el contexto ético-religioso— que es, en efecto, otro motivo frecuente en la narración folklórica y que tiene para nosotros su ejemplo más eficaz en "Los magos que fizieron paños" del *Conde Lucanor*²⁸.

En resumen, "Un negocio con Juana García" no es, como suele ocurrir en las crónicas, una duplicación gratuita del estrato narrativo de la historia. No lo es porque en el relato ha cambiado de manera radical la postura del narrador ante el texto y, de hecho, esa mutación produce un discurso en que el propósito documental queda subordinado a la función mimética del lenguaje. El relato es, como casi toda la obra, un espacio intertextual que sugiere la imagen de un laborioso tatuaje de escrituras muy diversas. A mi entender, el signo primordial de *El carnero* reside concretamente en la intertextualidad creativa y en su sentido paródico²⁹. Pienso que de esa configuración de la obra deriva la sustantividad literaria de la escritura. Pero entiéndase que si identifico el signo primordial de la narración a partir del análisis de un fragmento excepcionales, es porque el texto seleccionado ilustra un síndrome narrativo que en grados diferentes se repite a lo largo de la obra. Esa sucesión variadísima de narraciones conforma un espacio figurado que es la materia dinámica y coordinante en el esquema narrativo de *El carnero*. Lejos de ser simples proliferaciones del texto, esos relatos que he comentado serán con los años materia prima de la prosa de ficción americana³⁰.

ENRIQUE PUPO-WALKER

Vanderbilt University.

²⁸ Otras versiones mucho más antiguas pero de gran interés pueden verificarse en textos alemanes del siglo xn e ingleses del siglo xm y xiv; véase ARCHER TAYLOR, "The emperor's new clothes, *MPh*, 25 (1928), 17-27.

²⁹ Rodríguez Freyle hace una breve paráfrasis del *Beatus ille* (XXI, 348), y en otro nivel —como dice Giraldo Jaramillo— *El corbacho* parece ser también texto que inspira trozos de *El carnero* ("Don Juan Freyle y . . .", p. 356). Alessandro Martinengo alude además a la posible huella de *La cuna y la sepultura* de Quevedo en el texto de Rodríguez Freyle. El mismo crítico señala elaboraciones que se suscitan en *El carnero* a partir de San Agustín ("La cultura literaria", pp. 293, 298). Severo Sarduy expone con claridad ejemplar el concepto de la intertextualidad creativa en el barroco americano, *América Latina en su literatura*, México, 1973, pp. 167-183. Esa intertextualidad presente en *El carnero* se documenta en la valiosa nota de Antonio Fernando Martínez, "Dos alusiones cidianas", *BICC*, (1963), 505-510. Para la intertextualidad creativa véase J. Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, 1974.

³⁰ Analizo detalladamente la función estructural del relato intercalado en un estudio sobre los *Comentarios reales* que aparecerá próximamente. Remito al lector al valioso trabajo de la profesora RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ, "Fantasía y realidad en *El carnero*", *Memorias del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 1975, 73-76 donde se comenta, aunque con otra perspectiva, algunos de los temas que he considerado en estos apuntes.