

## OTRA MUESTRA DE LA “LITERATURA DEL LOCO” EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: EL CASO DE CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

Asomarse a los dominios de la llamada “literatura del loco” significa abordar un campo de trabajo mucho más extenso y sugestivo de lo que a primera vista cabe esperar. Los trabajos ya clásicos, de Welsford, Swain, Kaiser, Foucault, Colie, Lefebvre y otros, a los que deben añadirse muchos más sobre aspectos concretos del tema, prueban con creces la gran significación que en la historia literaria de Occidente tiene esa literatura o, más precisamente, esa modalidad genérica que supone un modo peculiar de encarar el mundo, uno más entre los variados instrumentos de perspectiva inventados por el escritor para desentrañar el sentido de su realidad. No hace ahora al caso explicar una vez más los fundamentos y mecanismos de un procedimiento literario para el cual la recurrencia, expresa o tácita, a la alegoría del *loco* ha sido durante siglos —y aún lo es— un cauce para proyectar una lectura dialéctica de la realidad. Sí puede ser pertinente, en cambio, recordar algunas de las premisas que sustentan tales mecanismos, a fin de encauzar debidamente las que considero afinidades de Cristóbal de Castillejo con esa “literatura del loco”. En cuanto a esto, conviene subrayar la ambivalencia con que históricamente se presenta esa locura literaria. Por una parte, es expresión moral de las pasiones que aquejan a todos los humanos y resulta, por tanto, moralmente reprobable; por otra, se presenta, en sentido claramente positivo, como una situación paradójica que posibilita cierta visión lúcida del mundo del hombre. El primer valor convierte el mundo en una inmensa *casa de locos* en la que todos estamos implicados, y proyecta la creación literaria por el camino de la repreensión moral de las pasiones, tal y como lo expresan en abundancia los textos medievales. El segundo, más no-

vedoso pero también con una larga tradición<sup>1</sup> encauza la creación literaria hacia el reino de la paradoja, verdadero método dialéctico de interpretación de la realidad. Esa diálectica convierte al loco en cuerdo y a éste en verdadero loco, y hace que esa locura literaria sea en último término no sólo “source de rire” sino auténtico “instrument de démystification”, y que la función esencial del loco consista “à la fois à amuser les sages et à leur ouvrir les yeux, à leur offrir d’une main le rire et à leur assener de l’autre la verité”<sup>2</sup>.

Esa entidad paradójica entre razón y locura es un producto de la duda y de la perplejidad del hombre ante su propia condición, y también punto de partida de su creencia en la inestabilidad de sus puntos de vista y en el relativismo de sus convicciones. Por ello, la frecuente recurrencia al alegorismo del loco supera las modas literarias, y significa más bien un afortunado hallazgo retórico históricamente válido para arrojar algo de luz sobre la perplejidad y el desconcierto del hombre. Como afirma Klein:

L’image du fou, équivoque comme tant de grands symboles et de projections collectives, est en tout état de cause un instrument d’autocompréhension. Tantôt elle soulève le rire, parce qu’elle présente une sorte de modèle réduit et inoffensif d’une anti-humanité exorcisée; tantôt elle invite à la méditation socratique et s’offre aux plus lucides comme un miroir de leur vraie nature. Dans les deux cas —et dans d’autres, intermédiaires— cette figure de l’*indignitas hominis*, obsédante pour les contemporains exacts de ceux qui avaient fait de la *dignitas hominis* la pierre angulaire de leur philosophie, illustre et résume toute une anthropologie qui fut, à la Renaissance, extrêmement actuelle<sup>3</sup>.

Aunque esa invitación automeditativa de la locura es la más fecunda literariamente, no hay que olvidar que convive y se entrecruza en el tiempo con la dimensión moral antes citada. Es el caso de la *Stultitiae laus* erasmiana. Orientada preferentemente hacia la idea de la locura como fórmula de lectura paradójica del mundo, mantiene al mismo tiempo el espíritu represor que contempla a la locura humana como exacerbación de las pasiones. El libro de Erasmo legitimó un buen número de producciones de

<sup>1</sup> Cf. M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Plon, Paris, 1964.

<sup>2</sup> M. BIGEARD, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1972, p. 9.

<sup>3</sup> R. KLEIN, “Un aspect de l’herméneutique à l’âge de l’humanisme classique. Le thème du fou et l’ironie humaniste”, *ArF*, 3 (1963), p. 11.

ese género anteriores a él y dio lugar a toda una floración de textos amparados por su innegable autoridad y prestigio<sup>4</sup>. Y creó, sin duda, un interesante marco de referencias para ubicar en él ciertas expresiones literarias renacentistas no siempre bien encajadas por la crítica. Si en el resto de la literatura europea el estudio de ese marco de referencias y sus numerosas variedades cuenta con amplia atención, las incursiones críticas en textos españoles, con la salvedad del *Quijote*, son relativamente escasas y desde luego muy recientes.

Al meritorio libro de conjunto de M. Bigeard, que sistematiza la cuestión y ofrece bastantes sugerencias<sup>5</sup>, hay que añadir los trabajos más específicos de M. Bataillon, Márquez Villanueva, D. Pamp<sup>6</sup> y varios coloquios internacionales que inciden sobre el tema<sup>7</sup>. La trascendencia española del motivo del loco no necesita más pruebas, pues desde Francisco López de Villalobos, Guevara y don Francesillo de Zúñiga, hasta Cervantes y los dramaturgos del XVII, discurre caudalosamente por todo nuestro Siglo de Oro y tuvo ya en los cancioneros del XV cumplida representación<sup>8</sup>. Conviene, sin embargo, seguir rastreando el tema e ir fijando con ponderación su fortuna y límites, en especial en lo que respecta a aquellas obras y autores que pudieran hallarse verosímelmente en la órbita de esa eclosión de la "literatura del loco" que la *Moria* erasmiana había, sin duda, estimulado.

Hay muchas razones, a mi juicio, para sospechar que Cristóbal de Castillejo no fue ajeno a ese mundo literario, pues su biografía y su obra sugieren en ese sentido no pocas pistas. Está más

<sup>4</sup> Véase R. L. COLIE, *Paradoxa Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, 1966.

<sup>5</sup> M. BIGEARD, *op. cit.*

<sup>6</sup> MARCEL BATAILLON, "Un problème d'influence d'Érasme en Espagne. L'Eloge de la Folie", *Actes du Congrès Érasme* (Rotterdam, 27-29 octobre 1969), Amsterdam-London, 1971, pp. 136-147, repr. en *Erasmus y el erasmismo*, Crítica, Barcelona, 1978, pp. 327-359; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Un aspect de la littérature du fou en Espagne", *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, 1979, pp. 233-250; "Jewish fools of the Spanish Fifteenth Century", *HR*, 50 (1982), 385-409. (El mismo autor trata también el problema en *Personajes y temas del "Quijote"*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 219-227.) D. PAMP DE AVALLE-ARCE, "Introducción" a FRANCESILLO DE ZÚÑIGA, *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Crítica, Barcelona, 1981.

<sup>7</sup> *Folie et déraison à la Renaissance*, Colloque International, Bruxelles, 1976; *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XVII<sup>e</sup>*, Paris, 1979; *Visages de la folie (1500-1650). (Domaines hispano-italien)*, Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980, Paris, 1981.

<sup>8</sup> Véase F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Jewish fools..."

que probado que conocía bien la obra de Erasmo y que se dejó influir por ella en ciertos puntos religiosos<sup>9</sup> y hasta en el ideal estilístico que informa algunos de sus textos<sup>10</sup>. Vivió de 1525 a 1550, fecha de su muerte, en la corte vienesa de Fernando I, hermano de Carlos V; con aquél mantenía Castillejo estrecha relación desde la mocedad vivida a su lado en la corte de Fernando el Católico. La Viena de esos años, ha escrito Bataillon, ofrecía una "atmósfera erasmiana"<sup>11</sup> fuera de toda duda, facilitada por el hecho de que el propio Fernando se hubiese educado bajo la dirección del teólogo holandés. Por otra parte, algunos de los temas literarios de Castillejo (obras de burlas, sátira anticortesana, *sermon joyeux*...) son muy concomitantes con los de la "literatura del loco" que, como ha subrayado Márquez Villanueva<sup>12</sup>, recibe durante el reinado de Carlos V un tratamiento muy intenso, especialmente en lo que respecta a la variante genérica del *bufón de corte* y a su intención satírica contra la vida áulica.

Conviene, sin embargo, hacer la salvedad de que no toda la locura literaria ha de llegarle a nuestro poeta por la vía de Erasmo. Castillejo, como otros muchos escritores de la primera mitad del siglo XVI, escribe todavía muy inmerso en el mundo literario inmediatamente anterior y conecta, como es evidente, con el sentido moral de la reprensión de las pasiones, tal como se ve sobre todo en sus *obras de amores*. Ese concepto medieval de la locura le llega por los cauces del amor cortés y del alegorismo moralizante de la literatura del XV. Se trata, por el momento, no del uso literario de la locura paradójica sino del viejo patrón que considera como locura a las pasiones (en especial la locura de amor) y exige, por consiguiente, la reprensión y el castigo. Sus poemas eróticos están llenos de alusiones al loco amor y a los locos enamorados; en ellos, al igual que en otros textos de poetas españoles contemporáneos, puede rastrearse la idea del amor como fuerza enajenante<sup>13</sup>. El mismo origen tradicional hay que atribuir a va-

<sup>9</sup> Cf. J. SAUGNIEUX, "Le *Dies irae pour la nuit de Noël* de Cristóbal de Castillejo", *LNL*, 66 (1972), pp. 1-8. Reproducido por el libro del mismo autor *Literatura y espiritualidad españolas*, Madrid, 1974, pp. 189-199.

<sup>10</sup> Véase M. BATAILLON, *Erasmo y España*, trad. A. Alatorre, 2ª ed., F.C.E., México, 1966, pp. 591, 635, 653 y 666.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>12</sup> "Un aspect de la littérature du *fou* en Espagne".

<sup>13</sup> Sobre el tema de la locura de amor en la literatura española, véanse M. GENDEAU-MASSALOUX, "La folie d'amour, de Garcilaso a Góngora: épanouissement et métamorphoses d'un thème mythique", en *Visages de la folie*..., pp. 101-116; y F. VIGIER, "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol 2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle", *ibid.*, pp. 117-129.

rios poemas alegóricos de mayor extensión (“Diálogo entre memoria y olvido”, “Diálogo entre la adulación y la verdad”, etc.) en los que salen malparadas las pasiones humanas.

No es este concepto moralista y represor de la locura literaria el que ahora nos interesa considerar en la obra de Castillejo, entre otros motivos porque en ese terreno no hay nada de original por su parte. Más fecundo puede ser el análisis de ese otro enfoque de la locura que, como en el caso de la *Moria* erasmiana, se orienta sobre todo hacia la intención paradójica y desmitificadora, que aunque no usa de modo explícito el personaje del *loco*, sí adopta, sin nombrarlo, su peculiar punto de vista: el que le hace mirar la realidad a la luz reveladora de la demencia. Usa el término *locura*, claro está, en el sentido amplio que el propio Erasmo le confiere en su libro. Ahí no se acoge expresamente a la *demencia* como enfermedad mental en sentido estricto (el humanista holandés soslaya el término latino: *insania*), sino a la *necedad* humana y a sus aspectos más risibles y susceptibles de burla, que constituyen la otra cara del mundo. *Stultitia* o necedad frente a *ratio* o sabiduría, según el concepto clásico:

Es cierto que, a tenor de las definiciones de los estoicos, la sabiduría no es otra cosa que guiarse por la razón y, en cambio, necedad es dejarse llevar por el capricho de las pasiones; sin embargo, para que la vida de los hombres no sea todo tristeza y austeridad, ¿cuánto más no ha puesto en ella Júpiter de pasiones que de razón? ¡Sería como querer comparar el peso de media onza con el de una libra!<sup>14</sup>

Erasmo era muy consciente de que tras las “extravagantes bromas” de la obra latía un muy claro propósito de crítica social y didascalía moral, y por eso escribió al teólogo de Lovaina, Martín Dorp, que “en la *Moria*, bajo el aspecto de broma, no se trata de cosa distinta de la que se trató en el *Enchiridion*. He querido aconsejar, no ser mordaz; ser provechoso, no molestar; velar por las buenas costumbres de los humanos, no dañarlas”<sup>15</sup>. Esto no impidió que escribiese la nueva obra en un estilo burlesco, con apariencia de liviano *divertimento*, por el cual el propio Erasmo se consideró deudor de clásicos precedentes (Luciano especialmente), aunque en lo que respecta al dato específico de los locos, se apoyase en referencias mucho más próximas, como la tantas ve-

<sup>14</sup> ERASMO, *Elogio de la locura*, introd., trad. y notas de O. Nortes Valls, Barcelona, 1976, p. 125.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 60, 59.

ees citada de *El barco de los locos* (1492) del humanista alemán Sebastián Brant, o *La nave de los locos* (1500) de Josse Bade, eco suyo. No hay que olvidar tampoco las sugerencias que Erasmo pudo recoger de ciertas muestras pictóricas sobre la locura (como los cuadros del Bosco), incluso de los famosos carros y naves de locos del carnaval de su tiempo y en general de las llamadas fiestas de locos que se celebraban en toda Europa, análogas a nuestra vieja *Fiesta del Obispillo*<sup>16</sup>.

De la contemplación de la estulticia humana, Erasmo extrae la idea central de su *Moria*, la doble cara de las cosas del mundo:

En primer lugar, es bien sabido que todos los asuntos humanos, igual que los silenos de Alcibíades, tienen dos aspectos, en nada semejantes entre sí. De modo que aquello que a primera vista, como se suele decir, es muerte, si lo examinas con mayor profundidad, aparece como vida; en cambio, lo que parece vida es muerte; lo hermoso, deforme; lo opulento, paupérrimo; lo infame, glorioso; lo docto, indocto; lo fuerte, débil; lo linajudo, innoble; lo alegre, triste; lo favorable, adverso; lo amistoso, hostil; lo saludable, nocivo; en suma, si abres el sileno, de repente aparecerá todo cambiado<sup>17</sup>.

Una vez que la paradoja del mundo al revés queda establecida como principio general, el libro de Erasmo pasa a sus verdaderos objetivos: la crítica de personas, grupos sociales, instituciones, comportamientos, etc. La *Moria* supone en ese sentido un paradójico *de contemptu mundi* articulado sobre el feliz recurso del autoelogio de la necedad. Las mujeres, los eclesiásticos, los hombres doctos, los cortesanos, los vicios y virtudes morales; todo es juzgado en el mismo tono desenfadado e irónico, pero con la carga de lucidez e inteligencia peculiares de Erasmo.

Ése es el hilo que puede llevarnos a Castillejo y a otros muchos escritores del XVI español que practican en sus obras la crítica social, amparados a distancia en el prestigioso paradigma de la *Moria* y sujetos a su peculiar esquema de lectura de la realidad. No hay que afanarse en buscar en ellos la alegoría del loco o la indicación expresa de ceñirse al juego paradójico. Esa intención está muy clara sobre todo en los textos de tema bufonesco, como la *Crónica de Don Francesillo de Zúñiga*, pero en general se trata de una actitud implícita que no es preciso explicar a lectores discre-

<sup>16</sup> Véase H. Cox, *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Madrid, 1972.

<sup>17</sup> *Elogio de la locura*, p. 157.

tos y familiarizados con ese artificio literario. Sin duda, éste era muy aceptado, en los círculos cortesanos de la España del Renacimiento, como marco genérico habitual que no necesitaba de más explicitaciones y por el cual discurrían la sátira y la burla, en especial las de la propia vida cortesana. Lo esencial del procedimiento es la adopción del punto de vista del necio (loco, truhán, bufón de corte, etc.) a la hora de juzgar el mundo; la perspectiva satírica, jocosa y burlesca con que se encaran las situaciones y los personajes más serios y nobles de apariencia. La falta del término explícito *loco* o *necio* no implica la ausencia de esa perspectiva, que en último término se resuelve en una forma de mirar la realidad a la luz de la visión paradójica que minimiza o degrada lo elevado y que genera la burla y el humor. Al fin y al cabo ese juego literario del mundo al revés, aunque vinculado preferentemente a la figura del loco, refleja en términos más generales la conciencia lúdica del *homo facetus* renacentista que Castiglione diseña en su *Cortesano*, donde se reconoce también que “en cada uno de nosotros hay alguna simiente de locura, la cual, si se granjea, puede multiplicarse casi en infinito”<sup>18</sup>. Es necesario atender a no pocas muestras de literatura jocosa del XVI español que merecen estudiarse no como género colateral y menor, sino como expresión muy consciente de un concepto de lo literario que encuentra en la burla y en la irracionalidad expresiva su razón de ser y su propio código de comunicación. Como se ha señalado recientemente, hay en el Renacimiento una valoración de la irracionalidad como fuerza creativa que contrasta con la apreciación que vea al humanismo renacentista sólo como “culture doctrinaire et spéculative”, pues

dans les recherches particulières des diverses disciplines, par ailleurs, la critique contemporaine semble exclure toute hypothèse d'une *déraison* créatrice et, aujourd'hui encore, on continue à interpréter les

<sup>18</sup> Cito por BALTASAR CASTIGLIONE, *El cortesano*, ed. A. González Palencia, trad. J. Boscán, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, pp. 34-35. Para establecer los límites del tema literario de la locura en España habrá que contar también con los interesantes juicios que sobre la cuestión nos dejó Castiglione en *El cortesano*, libro muy leído en la corte española a partir de la traducción de Boscán de 1534. El tema de la locura humana y de la doble condición del mundo se propone al comienzo del Libro I como una de las cuestiones posibles a debatir en el coloquio, y en esa línea intervienen los propios bufones de la corte de Urbino (pp. 34-35). En ese ámbito áulico los bufones intervienen en la plática a la par que los cortesanos, contando anécdotas, terciando en la conversación con dichos y ocurrencias, alternando, en suma, en el juego dialéctico con un protagonismo inequívocamente reconocido por el autor.

*humanités* de la Renaissance en tant que significations et valeurs d'ordre rationnel. Que ce soit pour les disciplines littéraires ou pour les techniques artistiques, il reste donc à établir une méthodologie de la recherche sur les composantes irrationnelles de l'Humanisme<sup>19</sup>.

En esa línea encuentran fácil acomodo los “disparates”, “chistes” y “perqués” bien estudiados, con sus numerosas variantes, por Blanca Periñán, quien ve en esas formas “visos de una forma literaria de la locura, paralela y no convergente con otras realizaciones europeas del tema como las tantas naves de los locos, locuras de amor, locos sabios”<sup>20</sup>. Una rica veta lúdica, de fe en la inmanencia y en la gratuidad de la obra literaria, atraviesa nuestra poesía renacentista y halla en ciertas formas genéricas marginales un cauce adecuado. Tales formas no han sido hasta ahora suficientemente estudiadas, tal vez por la atención prioritaria otorgada, sobre todo, al decir poético amoroso de filiación petrarquista. Sin embargo, contamos con esa otra poesía recreativa, de intención aparentemente ligera, pero que supone una forma de entender lo literario muy encajada en la modernidad renacentista.

Las conexiones de ese espíritu lúdico con la trascendencia de la “literatura del loco” se dan de hecho en muchas manifestaciones literarias. Castillejo parece, a este respecto, un caso muy claro, sobre todo en el sabroso repertorio de sus “obras de conversación y pasatiempo” y en algunas muestras de su sátira anticortesana. Las primeras evidencian ya en sus títulos una extensa gama de referencias jocosas-burlescas que suponen en su conjunto un verdadero cancionero de burlas particular: haz de lances festivos protagonizados por caballos desgraciados, ridículos vizcaínos, ladrones, jocosos portadores de chamarras, clérigos bufonescos, malos poetas, monjas encerradas, bebedores de vino, etc. La galería de tipos es amplia y sus comportamientos tienen casi siempre un punto de extravagancia y de bufonería. Con frecuencia el mismo poeta adopta ese papel de juglar disparatado que protagoniza lances ridículos. Hay un tratamiento poético de lo baladí y lo trivial, una complacencia en los aspectos risibles e incongruentes de la realidad, como si se mirasen desde la perspectiva de un personaje inferior y autodegradado.

<sup>19</sup> M. BONICATTI, “Le concept de la déraison dans la tradition de la culture musicale non religieuse à l'époque de l'Humanisme”, en *Folie et déraison à la Renaissance*, p. 11.

<sup>20</sup> Poeta ludens. “Disparate”, “perqué” y “chiste” en los siglos xvi y xvii. *Estudio y textos*, Giardini, Pisa, 1979, p. 43.

Buena parte de esos textos guardan analogías parciales con la forma literaria del disparate, cada vez mejor conocida en el caso español gracias a los trabajos de Foulchè-Delbosc, Chevalier y Jammes, y Blanca Perinián<sup>21</sup>. Disparate es concepto genérico que admite grados de intensidad y variedades formales y temáticas, pero que, en términos amplios, B. Perinián (*ibid.*, p. 75), define por “su carácter de negación programática de un contenido mediante la producción de continuas transgresiones semánticas y la violación de toda norma lógico-asociativa bajo el ostentoso aspecto externo de normal producto lírico”. Su carácter de producto literario de signo deliberadamente irracional lo convierte en una forma específica de la literatura de lo grotesco, de tanto predicamento en el Medioevo, y en su desarrollo histórico ofrece una variedad que iría desde los casos más extremos de anulaciones del sentido (grado “saturado” en la terminología que aplica Perinián), hasta la simple parodia o el feliz recurso de la desproporción entre la supuesta dignidad de lo tratado y la forma degradante del tratamiento. Castillejo no llega nunca al disparate literario en su máximo grado de irracionalidad o “saturación”, pero incurre con frecuencia en fases intermedias de la gama que acabamos de señalar. No pocas composiciones se ciñen fielmente o se aproximan a los paradigmas compositivos del disparate, y otro tanto puede decirse de particulares técnicas expresivas de Castillejo, que hacen posible la tendencia a la transgresión semántica y al alogicismo peculiares del género.

En sus “obras de conversación y pasatiempo” llaman la atención al menos dos paradigmas compositivos propios de la literatura “disparatada”: la fiesta (“La fiesta de las chamarras”) y el romance glosado (“Por la dolencia va el viejo”, “Tiempo es, el caballero...”). Pero hay otros varios que pueden considerarse afines a los tipos recogidos en el muestrario de Perinián. Todos están presentes en la rica literatura de burlas que discurre por los cancioneros de los siglos XV y XVI, y ofrecen cauces compositivos que se prestan a la intensificación del decir jocoso. Abundan en Castillejo auténticas versiones burlescas de modelos serios: la reprehensión (“Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano”); la querrela (“Querrela de un macho contra su amo, que le cargaba demasiado haciendo jornada en la corte del Rey de Romanos”); el falso recado (“Recado falso en nom-

<sup>21</sup> Véase FOULCHÉ-DELBOSC, “De quelques jeux d’esprit. I. Les Disparates”, *RHi*, 33 (1915), 385-445; M. CHEVALIER y R. JAMMES, “Supplément aux *Coplas de disparates*”, *BHi*, 64bis (1962), 358-393; B. PERINIÁN, *op. cit.*

bre de este mismo, contra otros que hacían palacio con él, por pasatiempo”, “Recado falso a Canseco...”); el loor adoxográfico (“Loor del palo de Indias, estando en la cura de él”); la comparación (“Comparación entre las Huelgas de Burgos y Belén de Valladolid”); la contradictoria —procedimiento constructivo que permite simultáneamente dos lecturas diferentes del poema, de forma que una se opone a la otra— (“Contradictoria en alabanza de un caballero amigo suyo”, “Pregunta de un honrado bachiller que pregunta de sí mismo al autor”), y otras varias suertes de procedimientos paródicos como el de la transfiguración o metamorfosis (“Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino”).

Tales referencias estructuradoras ofrecen en Castillejo una materia burlesca tratada con procedimientos estilísticos que evidencian un sentido irónico y conscientemente disparatado, dentro de una reconocible tendencia a la desmesura: extremadas hipérbolas, inesperados perspectivismos, animalizaciones y cosificaciones, inadecuadas personificaciones de animales, cosas y valores abstractos; referencias escatológicas, inadecuaciones, incoherencias, tendencia a la irreverencia religiosa, tratamiento jocoso de *autoridades*, etc. La reiteración de tales procedimientos presupone la tácita aceptación de lectores familiarizados con esa clave poética de la desmesura y del disparate, e identificados con el convencionalismo de ese decir bufonesco del autor. Éste se convierte deliberadamente en una especie de juglar burlesco, que lanza no pocas pullas y espeta grandes verdades, aunque en muchas ocasiones parezca sólo animado por un sentido lúdico y gratuito de la creación literaria. Veremos a continuación algunas muestras indicativas de uno u otro sentido en el corpus poético de Castillejo.

#### “LA FIESTA DE LAS CHAMARRAS”

Una de las composiciones más afines a los procedimientos de la literatura del disparate es, sin duda, “la fiesta de las chamarras”<sup>22</sup>, que se aproxima al paradigma compositivo de la fiesta, “mimética representación de máscaras y tarascas. Un fingido y breve pretexto inicial crea la justificación para un festejo abierto,

<sup>22</sup> C. DE CASTILLEJO, *Obras*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, t. 2, pp. 202-208. En lo sucesivo, todas las citas de textos de Castillejo se harán siempre por esta misma edición que consta de cuatro volúmenes.

popular y bullicioso, que se vuelve irreal al acudir en alegre tropel el mismo caos de la *visión*-viaje [otro paradigma compositivo del disparate], con su preponderancia de verbos alocados, sus indeterminaciones adverbiales subvertidoras, su mezcla iconoclasta de concretos y abstractos<sup>23</sup>. Bajo la forma de pregón general, las chamarras presentes en la fiesta son conminadas a salir a la vergüenza pública, *pues osan andar sin ella*. Todo el poema se construye sobre la reiteración de formas verbales que posibilitan una verdadera puesta en escena paródica (“salgan”, “salid”, “saque”...), en la que las vestiduras desfilan festivamente y se someten a una especie de juicio burlesco (II, 204):

Salgan según su vejez,  
Hagamos honra a la canas,  
Salid vos, la de Mançanas,  
Hecha en el año de diez;  
No aleguéis por *leonada*;  
Que ya, por tener tesón,  
Habéis perdido el *león*  
Y quedastes en la *nada*

El propio poeta entra en el juego satírico asumiendo, como el resto de los personajes, cierta condición bufonesca (II, 204):

Vos, Castillejo, salid  
Con la qu'en azul fue novia,  
Texida dentro en Segovia,  
Cortada en Valladolid;  
Por todo el mundo traída,  
Y en su triste senectud  
Salió de Calatayud  
De viejo luto teñida

Además de los juegos verbales del tipo *león* - *nada* que acabamos de ver, abundan también en el curso del poema glosas burlescas de textos anteriores, especialmente de romances (II, 205, 206, 208):

Sin culpa sale ni tacha,  
Al pregón, la de Tobar,  
Pues que mantuvo collar  
De seda cuando mochacha,  
Mas los ribetes así

<sup>23</sup> B. PERIÑÁN, *op. cit.*, p. 64.

Dicen, mostrando su cuero:  
*Tiempo es, el caballero,*  
*Tiempo es de andar de aquí*

.....

Salid, vos, la de Sarmiento,  
 Vieja, oscura y leonada,  
 Que por mal guarneteada  
 Podéis perder casamiento;  
 Y decid esta canción,  
 Llorando vuestro desastre:  
*Por mi mal os vi yo sastre,*  
*Que por vos salgo al pregón*

.....

La de Mercado, alevosa,  
 Hecha con tanta miseria,  
 Desde que revolvió la feria  
 Puso pies en polvorosa;  
 Que viendo qu'estas padecen  
 Sin culpa, por su pecado,  
 Dixo en secreto a Mercado:  
*A los pies, señor, que ofrecen.*

Tampoco faltan las peculiares fórmulas latinas de viejo sabor goliardesco (II, 207):

Salga acá la de Villoria,  
 Que piensa, por ser ferrete,  
 De quedar con su ribete,  
*In perpetua rei memoria;*

Una curiosa galería de personajes (probablemente cortesanos amigos de Castillejo) son los portadores de las personificadas zamarras. El procedimiento recuerda, bien que en versión burlesca, la práctica cancioneril de las divisas, motes, libreas, etc., cuyos colores comportan esa peculiar simbología tan bien aclarada por Alciato en su emblema CXVII<sup>24</sup> y por Gutierre de Cetina en un famoso soneto<sup>25</sup>. El propio Castillejo nos dejó algunas muestras

<sup>24</sup> "Index maestitia est pullus color: utimor omnes..." (ALCIATO, *Emblemas*, versión de B. Daza Pinciano, Madrid, 1975, pp. 243-244 y 335-336).

<sup>25</sup> "Es lo blanco castísima pureza..." G. DE CETINA, *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 206-207.

de ese juego poético en sus composiciones sobre las *libreas*: “A una librea de verde oscuro y leonado” (II, 128), “Con otra librea verde y amarilla” (II, 129-131), etc. Por cierto que esta última sugiere claras concomitancias con las peculiares vestiduras rojas y amarillas del loco literario, aunque lógicamente exija una contradictoria lectura simbólica amorosa (verde: ‘esperanza’; amarillo: ‘desesperación’):

*En la mayor esperanza  
Nació desesperación  
A mi triste corazón*

A pesar de esta dimensión simbólica y de que la paradoja *desesperación en la esperanza* siga desplegándose a lo largo del texto, el retrato del personaje ofrece un paralelismo con los tonos abigarrados que son propios del loco literario, desde los bufones de corte medievales hasta el caballero cervantino del Verde Gabán. Abigarramiento y descompostura que afectan tanto a los vestidos como a los objetos que porta:

Saldrá, Dios enhorabuena,  
El triste cuidado mío  
Deste monte que se ordena,  
Vestido de un atavío,  
De que le viste mi pena.  
De seda parda porná,  
Por do trabajo empieça,  
Caperuça en la cabeça,  
Con un mote que dirá:  
*Por qué no pueda huillo*  
De raso pardo será  
Y de *terciopelo verde*...

.....

De *raso verde* el capote,  
De *pelo verde* aforrado,  
El d'encima *acuchillado*...

.....

La cinta de *terciopelo*  
*Verde* con cabos colgados

.....

Lleva también un puñal  
 con cabos de su mancilla,  
*Verdes con borla amarilla*

.....

De la ballesta el tablero  
 De color de mi congoxa,  
 La verga de negro acero,  
 La cuerda de seda floxa  
*Verde*, con que desespero.  
*Verde* aljaba llevará,  
 Dentro tiros *amarillos*,  
 Erbolados los casquillos...

#### SÁTIRA LITERARIA

Capítulo importante dentro de la poesía jocosa de Castillejo es el que forman las composiciones dedicadas a la sátira literaria, entre ellas su citadísima “Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano” (II, 186-196). En otro trabajo<sup>26</sup> he dedicado más atención a ese texto, objeto, a mi entender, de una lectura literal y estrecha que no ha atendido lo suficiente a sus claves burlescas, fuera de las cuales no es posible entender cabalmente el antiitalianismo de Castillejo, más matizado y razonable de lo que parece a primera vista. Junto a esta “Reprehensión” —título que ya sugiere, aplicado a los poetas, la traslación burlesca de un paradigma de más seriedad— hay que atender también a textos como “A uno que quería que le glosase un mote a cierto entendimiento fuera de propósito” (II, 198), “A otro, por otro tanto” (II, 197), “Respuesta a un caballero que le envió una copla mal trovada” (II, 196-197), etc. En la “Reprehensión”, por ejemplo, el grupo de poetas italianizantes es presentado como una “secta” para la que se reclama la presencia del viejo inquisidor Lucero; y las trovas nuevas son “melancólicas”, “muy pesadas de caderas” y “corren con pies de plomos”. Alogicismos e inadecuaciones que se ven también en la “Respuesta a un caballero...”, donde la copla está hecha, según Castillejo, “con pies de estornija”. Y en “A uno que quería...” (II, 198) se dice, por ejemplo:

<sup>26</sup> “Algunas precisiones sobre el antiitalianismo de Cristóbal de Castillejo”, en prensa.

No sufre glosa ninguna,  
 Porque huyen de rondón  
 La razón y la intención  
 Por su parte cada una.  
 Y de tal entendimiento  
 El mote tan lexos va,  
 Que no lo confesará  
 Sino a fuerça de tormento.

Como vemos, tampoco la vida literaria se libra en Castillejo de una consideración deliberadamente bufa, coherente con la perspectiva truhanesca del mismo autor.

#### SOBRE VIZCAÍNOS

Mucho interés tienen también las cuatro composiciones de nuestro autor sobre el tan recurrente motivo satírico del vizcaíno: "A un vizcaíno pidiendo aguinaldo" (II, 212), "El mismo" (II, 212-213), "Sobre un desastre que aconteció a un confeso" (II, 240-244), y "Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino" (II, 259-264). A todas hay que ubicarlas, naturalmente, en el ámbito de la literatura cómica sobre los vizcaínos que prelude el tratamiento de Cervantes<sup>27</sup>. En las dos primeras puede verse la dislocación humorística de la sintaxis y las alteraciones léxicas en boca del vizcaíno, que recuerdan el procedimiento del episodio del *Quijote* (1ª Parte, cap. 8):

Servido no ge lo tienes,  
 Aunqu'en gana le tenía;  
 Mas mire su señoría,  
 Generación, dónde vienes.  
 No miras merecimiento  
 De barbero guipuzquiano,  
 Mas el razón que le cuento;  
 Y Machín vaya contento  
 Con guinaldo de su mano.

.....

El Navidad es pasado,  
 Y Reyes otro que sí;

<sup>27</sup> F. YNDURAIN, "El tema del vizcaíno en Cervantes", *ACerv*, 1 (1951), pp. 337-343.

Mas del copla que le di  
 Ya le tienes olvidado.  
 Prometido pues' me había  
 El aguinaldo, señor,  
 Mande vuestra señoría  
 Que la cumpla todavía  
 Con Machín, su servidor.

Aquí parece confirmar Castillejo aquel célebre consejo de Quedo en su *Libro de todas las cosas y otras muchas más*: "Si quieres saber vizcaíno, trueca las primeras personas en segundas con los verbos, y cádate vizcaíno".

No son muchos los textos literarios anteriores a 1550 que presenten al vizcaíno como un tipo cómico caracterizado por su peculiar forma de hablar. Urquijo<sup>28</sup> habla de dos piezas teatrales: la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1539) de Gaspar Gómez de Toledo y la *Farsa llamada Salamantina* de Bartolomé de Palau, en torno a 1500. En la poesía, Yndurain (art. cit., pp. 339-341), recoge sólo un villancico anónimo del *Cancionero musical español de los siglos xv y xvi*, de hacia 1500. Estos poemas de Castillejo resultan por ello muy significativos como muestras del tema, ya que son desde luego anteriores a 1550, fecha de la muerte del autor, y hasta es posible que hubiesen sido escritos antes de 1525, año en que sale de España rumbo a Viena.

Nada se dice sobre la lengua del vizcaíno en el tercero de los poemas que nos ocupan, pero sí sobre otro baldón que ahora se le achaca: su medrosidad en el trance en que se vio ante una mula de alquiler resabiada. Además de miedoso, el vizcaíno resulta ser un *confeso* o judío converso. Al parecer, la relación de los vizcaínos con el tema de asnos y mulas era frecuente<sup>29</sup>, así como su asociación al burro (como imagen de mente obtusa). Y en cuanto a la condición de converso, puede tratarse de una burla del peculiar escrúpulo de los vascos en lo tocante a su pureza de sangre, otro motivo frecuente en la literatura del Siglo de Oro. Se trata, en este caso, de un curioso poema dialogado en el que ese vizcaíno confeso pide a un médico remedio para su mal (II, 243):

Y dice que se le ha hecho  
 Una grande opilación

<sup>28</sup> J. DE URQUIJO, "Concordancias vizcaínas", *HMP*, t. 2, pp. 93-98.

<sup>29</sup> Véase M. J. GARCÍA, *Estudio crítico acerca del entremés "El vizcaíno fingido" de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1905; M. HERRERO GARCÍA, *Ideas de los españoles en el siglo xvii*, Gredos, Madrid, 1928, pp. 251-278.

Encima del corazón,  
Hacia la parte del pecho.

En la descripción de la peripecia del vizcaíno que huye de la mula, no faltan alusiones religiosas en tono de burla (II, 242):

El, en vez de socorrer  
La mujer,  
Viendo la haca tan fiera,  
No se acordando quién era,  
Huyó, por se guarecer,  
Aprisa por la escalera;  
Y esto visto,  
Argüido este malquisto  
De los que huir le vieron,  
Respondió: *También huyeron*  
*Los discípulos de Cristo.*

El diagnóstico y la receta del médico evidencian notas de la literatura disparatada, con sus salidas hiperbólicas, su irreverente recurrencia a autoridades médicas (Galeno y Avicena) y hasta sus alusiones escatológicas (II, 243-244):

Son dolencias peligrosas  
Y penosas  
Las que nacen de temor,  
Porque llevan el calor  
A las partes vergonçosas  
De la parte interior;  
Y acaece  
Cuando al hombre se le ofrece  
Semejante sobresalto,  
Qu'el huelgo deja lo alto,  
Y la habla se enflaquece.  
Y así, puede muy bien ser  
Y acontecer  
Que tanto miedo sobrase,  
Qu'el corazón se quedase  
Sin sangre do se valer,  
Y qu'el hombre peligrase:  
Y al presente,  
Tornando a vuestro doliente,  
Tiene un bien este su mal,  
Que pienso ser natural,  
Y no haber sido accidente.

Y en tal caso Galieno  
 Da por bueno  
 Que se apliquen drogas vivas,  
 Alegres, confortativas,  
 Y que le hagan ajeno  
 De viandas purgativas.  
 Son pasiones  
 Que huyen las ocasiones;  
 Y Avicena manda y quiere  
 Que le hagan, si muriere,  
 La huesa de cagajones.

Más ingenioso resulta el último poema sobre el tema de los vizcaínos, “Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino” (II, 260). En él las humoradas de sabor goliardesco son más frecuentes. Así el personaje

Fue devoto en demasía,  
 Especial de San Martín  
 Y de los montes del Rin  
 Y valle de Malvasía.

El término *devoto* cuenta aquí con la complicidad de los lectores de la época de Castillejo, pues así —“vino devoto” o “vino santo”— es como se conocía, por sus excelentes cualidades, al vino de San Martín de Valdeiglesias<sup>30</sup>, lugar de la actual provincia de Madrid donde estuvo precisamente enclavado el monasterio cisterciense en el que Castillejo pasó algunos años, antes de partir a la corte de Viena en 1525. Domínguez Bordona, en nota aclaratoria al poema, piensa, por el contrario, que se trata de San Martín de Trevejo, “pintoresco pueblo en la Sierra de Gata, perteneciente en lo eclesiástico a la diócesis de Ciudad Rodrigo, patria de Castillejo” (II, 260). La primera adscripción me parece más probable, teniendo en cuenta el juego verbal sobre *devoto* y además otro dato que la apoya: Cervantes, al recoger en *El vizcaíno fingido* la tacha de la bebida como vicio frecuentemente achacado a los vascos, hace decir a Solórzano: “Si hay algún poco de conserva, y algún *traguito del devoto* para el señor vizcaíno, yo sé que nos valdrá por uno ciento”; y más adelante: “Dice que, con lo dulce, también bebe vino como agua: y que este vino es de San

<sup>30</sup> M. HERRERO GARCÍA, *La vida española del siglo xvii*, t.1: *Las bebidas*, Gredos, Madrid, 1933, p. 7.

Martín, y que beberá otra vez”<sup>31</sup>. Los editores de Cervantes relacionan indefectiblemente estas alusiones con el famoso vino de San Martín de Valdeiglesias. Esta relación entre el “vino devoto” y el vizcaíno convierte al poema de Castillejo en un eslabón muy probable de la cadena literaria que Cervantes pudo seguir hasta llegar a su divertido entremés. Si, como muy justamente apunta F. Yndurain en “El tema del vizcaíno en Cervantes” (p. 343), éste “gusta de recrear tipos, asuntos y situaciones del folklore y de la literatura sabia o vulgar”, muy bien pudo haberse topado con el texto que ahora nos ocupa.

Siguiendo con él, digamos que ese “devoto de San Martín” no agota el juego de las jocosas irreverencias, pues el vizcaíno practica una *fe de bota* y es también *devoto* del dios Baco, al que eleva una oración (II, 263-264):

“¡Oh dios Baco poderoso,  
Mira cuán bien te he servido,  
Y no m’eches en olvido  
En trance tan peligroso!  
Mira que muero por ti  
Y por seguir tu bandera,  
Y haz siquiera por mí,  
Si es fuerza morir aquí,  
Que al menos de sed no muera”.

Son también extremadas las hipérbolas e inadecuaciones que tanto recuerdan al género del disparate. Así al vizcaíno, de tanto beber (II, 261),

Hízosele en conclusión  
Sed perpetua en el pulmón  
Y callos en el garguero.  
Por lo cual fue menester,  
Sin que escusar se pudiese,  
Que siempre siempre tuviese,  
Por no morir, que beber;  
Pero junto al paladar  
Tuvo una esponja por vena,  
Que, acabada de mojar,  
Se le tornaba a secar  
Como el agua en el arena.

<sup>31</sup> M. DE CERVANTES, *Entremeses*, ed. E. Asensio, Castalia, Madrid, 1971, p. 160. El motivo del vizcaíno y su afición a la bebida aparece también en F. ASENSIO, *Floresta española* (véase M. HERRERO GARCÍA, *Las ideas de los españoles...*, p. 277).

La desmedida afición a beber se resuelve en exageraciones de este orden (II, 263):

Bebió calças y jubones,  
 Y en veces ciertas espadas,  
 Camisas de oro labradas,  
 Bolsas, cintas y cordones;  
 Bebió gorras y puñal,  
 Y papahigo y sombrero,  
 Y el sayo, qu'era el caudal,  
 Y el axuar principal,  
 Que fue las botas y cuero.  
 En fin, bebió sus alhajas  
 Hasta no dexar ninguna,  
 Consumidas una a una  
 Al olor de las tinajas.  
 Y demás d'eso, bebió  
 Todo cuanto pudo haber,  
 Hasta el cuero en que paró;  
 Que cosa no le quedó,  
 Sino el alma, que beber.

Pero la salida más humorística y afortunada es, sin duda, la de la transfiguración del vizcaíno que, tras la oración a Baco, se encuentra convertido en un mosquito sin abandonar por ello el vicio de la bebida (II, 264)<sup>32</sup>:

Acabada esta oración,  
 Sin del lugar menearse,  
 Súbito sintió mudarse  
 En otra composición.  
 El corpezuelo se troca,  
 Aunque antes era bien chico,  
 En otra cosa más poca,  
 Y la cara con la boca  
 Se hicieron un rostrico,  
 Las piernas se le mudaron  
 En unas çanquitas chicas,  
 Los braços en dos alicas  
 Encima dél asomaron;  
 Cobró más el dolorido  
 Dos cornecicos por cejas,  
 Por voz un cierto sonido

<sup>32</sup> Véase G. TORRES NEBRERA, *Antología lírica renacentista*, Madrid, 1983, t. 1, pp. 275-276.

A manera de ruido,  
 Enojoso a las orejas.  
 En fin, fue todo mudado  
 Y en otro ser convertido,  
 Pero no mudó el sentido,  
 Solicitud y cuidado.  
 Quedándole entera y sana  
 La inclinación y apetito,  
 Sin mudársele la gana,  
 Mudó la figura humana,  
 Y quedó hecho un mosquito.

Ese trocar del “corpezuelo”; ese unirse de la boca y la cara, convirtiéndose en un “rostrico”; la conversión de las piernas en pequeñas zancas y los brazos en alas; la aparición de los pequeños cuernos en lugar de las cejas y el zumbido por voz, evidencian una afinidad muy extremada con algunas de las técnicas peculiares del disparate, especialmente con su tendencia a la desmesura física (que en este caso recuerda las audacias del Quevedo satírico), y con lo que B. Perinián llama transgresión de “la relación de coherencia y propiedad entre naturaleza del sujeto y atributos o funciones a él asignados”<sup>33</sup>.

La extrema tendencia al vino a que se refiere este poema, se corresponde con la extrema aversión al agua en otro titulado “Al agua, habiéndole mandado que bebiese vino” (II, 268-276), en el que el poeta, llevado de su locura de amor hacia la “Señora Linfa”, está a punto de morir en sus manos. También aquí la desmesura es una constante:

En fin, fue tal el beber,  
 Que mi vientre todo entero  
 Se hinchó como pandero,  
 Hasta que entrar ni caber  
 No pudo más en el cuero;  
 Pero, según la sed era,  
 Si lo sufrieran las venas,  
 Yo pienso que me bebiera  
 La fuente con sus arenas  
 Antes que de allí partiera.

Decide por ello dar al agua “libelo de divorcio” e inclinarse por el vino. El poeta culmina con una invocación a Baco, un ver-

<sup>33</sup> B. PERINIÁN, *op. cit.*, p. 47.

dadero “triunfo del vino” y una oración burlesca en la línea goliardesca tantas veces seguida por nuestro autor:

Y vos, Pedro, gran doctor,  
 Que tal consejo me distes,  
 Con que los mis días tristes  
 Y cubiertos de dolor  
 En gloria los convertistes,  
 Viváisme más que Noé,  
 Pues nunca jamás tal hombre,  
 Después dél, para mí fue;  
 Que sobre esa piedra y nombre  
 Mi iglesia edificaré.

Pertenece este poema a un grupo en el que se cuentan “Loor del palo de Indias, estando en la cura de él” (II, 265-268), “Estando en los baños” (II, 276-279), etc., y que tiene en común el hecho de ser supuestamente protagonizado por el propio autor. Este fingido autobiografismo, en el cual el poeta se presenta como personaje bufo, desmesurado y risible, no parece buscar tanto la crítica social cuanto el simple placer de la risa. Castillejo muestra ahora su innegable capacidad para el humor intrascendente y liberador, resultado de mirar las cosas desde una óptica disparatada y jocosa, muy próxima al punto de vista del loco literario o bufón cortesano de la época. El texto sobre el palo de Indias —vegetal americano aplicado en la cura de la sífilis— es un verdadero *loor* vertido a lo burlesco en el que el poeta se describe cómicamente sujeto a su prescripción (II, 268):

Mira que estoy encerrado,  
 En una estufa metido,  
 De amores arrepentido,  
 De los tuyos confiado,  
 Pan y pasas,  
 Seis o siete onças escasas  
 Es la tasa la más larga,  
 Agua caliente y amarga,  
 Y una cama en que nos asas.

La mayor audacia del poema radica en la discordante afirmación de que bastaría el hallazgo del palo de Indias para justificar y dar gloria a la conquista española de América (II, 266):

Aunque no diera más parte  
 De gloria en nuestra nación  
 La conquista de Colón

Que ser causa de hallarte,  
 Es tamaña  
 Tan divina, tan estraña  
 Esta, que por ella sola  
 Puede muy bien la Española  
 Competir con toda España.

Semejante desmesura supone una falta de respeto al hecho histórico de la Conquista, en nombre de una comicidad enteramente bufonesca.

#### EL TEMA EQUINO Y LA SÁTIRA ANTICORTESANA

Hay que contar también, dentro de las “obras de conversación y pasatiempo” de Castillejo, con una serie de poemas que tienen a los animales —caballos y mulas— como protagonistas. En este motivo, como en tantos otros, el poeta sigue una práctica cancioneril<sup>34</sup>, si bien extrema los aspectos risibles y disparatados del tema. Así en su “Querrela de un macho contra su amo, que le cargaba demasiado haciendo jornada en la corte del Rey de Romanos” (II, 227-230 y 231-236), tenemos un claro ejemplo de poema en el que un animal ejemplifica alegóricamente el oficio y las quejas de una persona, en este caso del propio Castillejo, dolido de su situación en la corte de don Fernando. Discurre por aquí una sátira anticortesana que no elige en esta ocasión la vía más severa y moralista en la tradición de Eneas Silvio Piccolomini, a la que Castillejo, por otro parte, se ciñe en su “Aula de cortesanos” y en algunos otros textos<sup>35</sup>. Por el contrario, ahora se sigue más bien el expediente autor ridiculizador, propio del bufón, del servidor maltratado que tras la burla sugiere las carencias del señor. Es el macho el que habla así a su amo (II, 227-228):

Qu'es esto, noble Señor?  
 ¿Qué crueldad tan indina?  
 ¿Soy yo moro, o soy traidor,  
 Que con tanto disfavor  
 Tratáis mi carne mezquina?  
 No bastándoos el sillar,

<sup>34</sup> MÁRQUEZ VILLANUEVA recoge como ejemplo de la “literatura del loco” las “Coplas a un macho que le vendió un arcipreste”, de Juan de Mena.

<sup>35</sup> Véase mi trabajo *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, 1980, pp. 35-46.

Colgáis de mi flaco cuello  
 Lo que, por cierto, un camello  
 Apenas podrá llevar  
 Sin dar en tierra con ello.

Sayos, calças y jubones,  
 Cabestros, herramental,  
 Botas, çapatos, calçones,  
 Colgados de mis arzones,  
 Como si fuese varal.  
 Yo, miserable machuelo,  
 Con el peso trasijado,  
 Llevo, como veis, forçado,  
 Los hoçicos por el suelo  
 Por hacer vuestro mandado.

Pero vos, sin compasión  
 De cuanto sufro delante,  
 Asentáisme un balijón  
 En mis ancas de cabrón,  
 Que es carga fe un elefante.

La respuesta del amo (que en el manuscrito seguido por Domínguez Bordona se identifica como don Francisco de Salamanca, tesorero del Rey de Romanos y responsable, por lo tanto, de las carencias pecuniarias de Castillejo<sup>36</sup>) sigue la alegoría animal y está llena de reconvenciones al macho, al que se recrimina por su deseo de igualarse a otros "machos" principales de la corte, que son irrisoriamente enumerados, cada uno con su correspondiente baldón. Reparemos en la gracia quevedesca, aunque anterior a Quevedo, de alguna imagen (II, 233):

No os engañe el papahigo  
 De aljófar y terciopelo,  
 Que ya en tiempo de su agüelo  
 Fue, según dice un testigo,  
 Capirote de mochuelo.

A Castillejo se le recomienda al final una irónica resignación (II, 236):

Con estos exemplos tales,  
 Y otros que contar podría  
 De personas principales,  
 Tened, macho, en vuestros males

<sup>36</sup>*Ibid.*, pp. 8-10.

Sufrimiento todavía;  
 Y aunque más más os aticen  
 Malas lenguas a quejar,  
 No las curéis d'escuchar;  
 Que aún os queda, como dicen,  
 La cola por desollar.

Este espíritu anticortesano de función bufonesca abre en el caso de Castillejo una interesante vía de análisis que no podemos seguir hasta su final, pero que será preciso recorrer en otra ocasión. Habría, en efecto, que agotar desde esa perspectiva su rica y variada obra sobre la corte (“Aula de cortesanos”, “Diálogos entre el autor y su pluma”, “Consiliatoria... al rey su señor”, “Coplas de la cortesía”, etc.), que si por una parte enlaza con la tópica anticortesana de signo moral (Piccolomini, Guevara, Von Hutten, *et al.*<sup>37</sup>), por otra ofrece no pocos indicios de un desenfado casi bufonesco en la línea de López de Villalobos y de las *nuevas de cortes* de don Martín de Salinas (embajador del Rey de Romanos en la corte española de su hermano Carlos V y amigo personal de Castillejo, con el que mantiene una sabrosa correspondencia de la que me he ocupado en otro trabajo<sup>38</sup>.

F. Márquez Villanueva<sup>39</sup> considera que la obra de Villalobos y las *nuevas de corte* de Salinas son dos muestras inequívocas, junto a ciertos textos de Guevara y a la *Crónica* de don Francesillo de Zúñiga, de la literatura del loco o bufón de corte en la España del siglo XVI. Tanto Villalobos como Guevara escriben sobre la corte en la corte misma y asumen voluntariamente el papel bufonesco. Salinas, por su parte, llena sus cartas al Rey de Romanos y a sus secretarios<sup>40</sup> de sabrosos comentarios y pintorescas informaciones sobre la vida y la cara oculta de la corte castellana, adoptando, sin pregonarla, una mirada de bufón. Sus ribetes de bufonería parece tener también el propio Castillejo dentro de esa correspondencia, pues en boca de algunos cortesanos Salinas nos lo presenta como objeto de burla por su fama de mujeriego y enamoradizo, a pesar de su condición clerical<sup>41</sup>. Y en no pocos poemas —entre ellos el que acabamos de comentar sobre el macho— nuestro per-

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 35-46.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>39</sup> “Un aspect de la littérature du fou en Espagne”.

<sup>40</sup> Véase *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas, embajador del infante don Fernando (1522-1539)*, introd., notas e índice de A. Rodríguez Vila, Madrid, 1903.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 682.

sonaje arremete libremente contra la vida cortesana con ironía y desenfado, asumiendo, sin decirlo expresamente, comportamientos autodegradadores. Como Guevara, Castillejo se finge protagonista de acciones impropias del clérigo y más acordes con el proceder del truhán, del necio o del gracioso. El “Diálogo entre el autor y su pluma” (III, 18-40) le permite, por ejemplo, hablar de su señor don Fernando con cierta irrespetuosa ironía alusiva a su penuria económica como cortesano (28-29):

Que las virtudes sin par  
Del señor a quien servimos  
Bien es dexarlas estar,  
Pues ni yo ni vos subimos  
Do las podamos loar;  
Mas ya que podáis contallas,  
Como debéis conoscellas,  
No debéis aquí metellas,  
Pues son más para adorallas  
Que no para comer dellas.  
Ni de sus nuevos estados  
Esperéis nuevos consuelos,  
Pues le ponen en cuidados  
Con que vos y vuestros duelos  
Del todo estáis olvidados.  
Antes le tienen trocado  
Que ya no se acuerda, no,  
De Alcalá, donde nació,  
Ni de quien fue regalado  
Ni las tetas que mamó.

Dentro de la extensa obra sobre la corte que nos dejó Castillejo, tal vez sea su “Aula de cortesanos” la de más aliento y la que más se ciña al esquema del anticortesano moralista de procedencia medieval que señalábamos antes. Aun así, esa obra posee también una dimensión burlesca innegable, en especial en lo que tiene de captación de un costumbrismo cortesano que nos ofrece sus aspectos risibles y degradantes: la variada tipología humana que en ella mora, los lances del quehacer diario de los cortesanos, lo ridículo de muchos de los *trabajos* áulicos; todo un cuadro interior, la cara más vergonzante de la corte, hecho por quien ha sabido poner en juego un resorte humorístico que recuerda muchas veces al bufón. Esta puede ser la faceta anticortesana de Castillejo más próxima a las *nuevas de corte* de su amigo y protector Salinas, cuyo epistolario de signo bufonesco habría que considerar más detenidamente como auténtico producto literario, aparte del

valor que indudablemente posee como fuente histórica para el conocimiento de la corte de Carlos V.

#### ANTIHEROÍSMO

Éste es otro motivo claramente inserto en la “literatura del loco” y relacionado con la misma actitud bufonesca que venimos señalando<sup>42</sup>. Castillejo ridiculiza el valor en su “Razonamiento de un capitán a su gente” (II, 210-211), en el que el personaje del capitán estimula a sus soldados, no al heroísmo, sino a la huida, y lo hace con espíritu derrotista y desenfadado cinismo:

Y caso que d'este hecho  
 Alguna mengua ganemos,  
 Al menos escusaremos  
 De no morir sin provecho.  
 Cualquier daño y perdición  
 Con la vida se repara;  
 Más vale vergüença en cara  
 Que mancilla en corazón.  
 Pero diga quien dijere:  
 Que si es honra combatir,  
 No es menos saber huir  
 Cuando el tiempo lo requiere.  
 Aperciba, pues, cualquiera  
 Los pies, si queréis salvaros,  
 Porque yo pienso llevaros,  
 Si puedo, la delantera.

#### SERMON JOYEUX

Otro de los géneros tipificados por la crítica dentro de la “literatura del loco” es el llamado *sermón jocoso*<sup>43</sup>, producto literario de creación medieval representado en España por el *Sermón* de Diego de San Pedro y la *Galera* o *Arte de marear* de Guevara. También Castillejo se suma al género con su *Sermón de amores*<sup>44</sup>, cuyo verdadero contexto literario es el alegorismo religioso-profano del siglo XV. Su título nos remite a otros parecidos dentro de la

<sup>42</sup> Véase M. BIGEARD, *op. cit.*, p. 78.

<sup>43</sup> F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Jewish fools...”, p. 407.

<sup>44</sup> R. REYES CANO, *op. cit.*, pp. 23-25.

literatura del Medioevo (como la conocida *Misa de amor* o el *Pater noster trobado y dirigido a las damas* de Rodrigo de Reinosa) y supone ya una explícita contradicción entre la referencia religiosa (*Sermón*) y la profana (*de amores*), aunadas aquí con esa intencionalidad alegórica y burlesca al mismo tiempo, tan propia del goliardismo tradicional. Tanto Révah<sup>45</sup> como Otis H. Green<sup>46</sup> ven en el *Sermón de amores* un caso de persistencia del *sermon joyeux* francés en el Renacimiento español. Pero hay que señalar al mismo tiempo que no se trata de una creación arcaizante, sino de una forma de parodia que estaba muy viva en la primera mitad del XVI español y en que se ridiculizaba la elocuencia moralista de los sermones serios. De ahí los chistes y chocarrerías del texto, la amena prolijidad con que hace el recuento de los placeres amorosos, salpicándolo de anécdotas, de frases gráficas, de graciosos popularismos, en un octosílabo que se desliza ágil y suelto, lleno de fluidez narrativa. La burlona mezcla de profanidad y religión que encarna el bufonesco fraile protagonista se manifiesta sobre todo en las máximas y jaculatorias religiosas —frecuentemente latinas— que se insertan en el curso de la narración. El procedimiento, como ya hemos tenido ocasión de ver, abunda en otras obras burlescas de nuestro autor. Así en “Comparación entre las Huelgas de Burgos y Belén de Valladolid” (II, 218-219), donde se ironiza sobre ambos monasterios, se dice, recurriendo a la expresión bíblica: “Tú, Belén, tierra de gloria, / *Cierto no eres la menor...*” En otro lugar “Sobre una cierta contienda con otro” (II, 245-248), se afirma alegremente:

Si mirar vuestro semblante,  
Según andáis mesurado,  
No os tendrán por ignorante;  
Mas si pasan adelante,  
Necio sois disimulado.  
No me doy, señor un cuarto  
Por vuestra espada y broquel;  
De necedad estáis harto,  
*Necio sois antes del parto,*  
*En el parto y después dél.*

En el *Sermón* abundan las expresiones latinas de ese corte, insertas muchas veces en un contexto chocarrero y procaz que las

<sup>45</sup> I. S. REVAH, *Les sermons de Gil Vicente*, Lisboa, 1949, pp. 19-21. Véase también J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1967, p. 64.

<sup>46</sup> *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, t. 1, p. 66.

trivializa y desposee de su significación seria. La monja encerrada desde pequeña en el monasterio aprende, sin embargo, a disimular amores (I, 29-30):

¿Quién le quita  
Del sueño, e solicita  
A holgarse de ser amada,  
E a quedar regocijada  
Cuando alguno la visita  
Que desee?  
¿Quién la fuerza que se emplee  
Con mil angustias de muerte  
En quien la hace de suerte  
Que lo que canta e que lee  
Ni lo vea?  
*Domine labia mea*  
Está cantando, e solloza  
Diciendo: “¡Guay de la moza  
Que se vee y se desea!”

Los engaños de las mujeres llegan a estos extremos (I, 56):

¡Gran placer  
Fuera, cierto, ver coser  
Al gran rey Sardanapalo!  
*Sed libera nos a malo.*  
No nos tienta la mujer  
Tan adentro;

Un pobre doctor cornudo, tras buscar afanosamente a su infiel amante, la encuentra al fin (I, 47):

Metida en un bodegón,  
Descuidada,  
Dando, de regocijada,  
Risadas en alta voz,  
Con un soldado feroz  
A su placer abrazada  
Muy de fiesta,  
No descansando la siesta,  
Según dice la escritura,  
*Non es vacuum in natura,*  
A lo menos en la de ésta.

La condición paródica de la obra afecta no sólo al esquema del sermón sino a ciertos contenidos, comenzando por el código

literario del amor cortés, que se trasponen ahora a un plano intrascendente y burlesco. A ello contribuirá el desenfado y hasta el desgarró expresivo: refranes, latiguillos en latín, coloquialismos y cuentos e historietas procaces. El relato amoroso se inclina así hacia el humorismo. Interesa a Castillejo resaltar, por ejemplo, el rídico del doctor en teología que implora a su esquivo amante que yace con un soldado, o al amante sesentón arrodillado y humillado por una putilla de trece años, o la amplia galería de amantes cornudos que aceptan patéticamente sus apéndices y transigen con la figura del *competidor*.

En el fondo se encuentra una apelación al irresistible goce del amor como fuerza todopoderosa<sup>47</sup>, que no puede desligarse del apetito sexual y que supone, como ha señalado Lefftof<sup>48</sup>, una actitud de signo antiidealista que contrasta con el espiritualismo amoroso del petrarquismo. Se trata quizá de uno de los testimonios literarios de Castillejo por los que discurre una suerte de antipetrarquismo consciente y razonado que sintoniza en algunos puntos con la reacción contra Petrarca que tuvo lugar en la Italia del XVI y de la que Aretino —tan afín, en tantas cosas, a Castillejo<sup>49</sup>— es notorio representante.

El fraile que predica tan peregrino sermón, por otra parte tiene mucho de deslenguado juglar y de pintoresco bufón en su decir irrespetuoso, chocarrero y desenfadado en extremo. Su figura —en boca del cura del lugar— ofrece desde el principio pintorescos contrastes y dispares atributos (I, 3-4):

Huelgo que os hayáis juntado  
 Los buenos de este lugar,  
 Porque viene a predicar  
 Un muy famoso letrado  
 De Florencia,  
 Estremado en toda ciencia  
 Y en bien hablar sin segundo,  
 Único por todo el mundo  
 Para casos de conciencia.  
 En Levante  
 Fue muy notable estudiante,

<sup>47</sup> Véase R. LAPESA, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, p. 14.

<sup>48</sup> J. LEFFTOF, *Cristóbal de Castillejo: su tiempo, su vida y aspectos de su obra*, tesis doctoral inédita, Indiana University, 1976, p. 368.

<sup>49</sup> R. REYES CANO, *op. cit.*, pp. 44-46.

Del Gran Turco muy bienquisto;  
Llámanle, según he visto,  
El maestro Buen Talante  
Fray Nidel.  
Hacen mucho caso dél  
Cuantos saben su venida;  
Es hombre de muygran vida  
De la Orden del Fristel;  
Estranjero,  
Mas no boçal ni grosero  
En la lengua castellana,  
Y en su habla palanciana  
Se muestra ser caballero  
Bien gracioso.  
Es cortés e virtuoso,  
E, notados sus primores,  
Debiera saber de amores  
Antes de ser religioso.

Tan singular personaje es el cauce por el que cursa el talante festivo y desmitificador que Castillejo adopta ante el mundo, muy seguro, sin duda, de ser entendido por los lectores avisados a quienes dirige su obra. Lectores habituados a que se les hable en una clave subvierte convencionalmente la realidad a partir del perspectivismo del juglar bufonesco, de unos ojos distorsionadores que miran, en suma, el mundo apoyados en la legitimidad literaria que le confieren textos del prestigio de la *Moria* de Erasmo. Primero en Castilla y más tarde en la Viena del Rey de Romanos, en estrecho contacto con la modernidad literaria, nuestro poeta supo sacar partido al procedimiento y nos dejó una gavilla de textos burlescos que se cuentan entre los más originales y frescos de nuestro Renacimiento.

ROGELIO REYES CANO

Universidad de Sevilla