EL DISCURSO DE UNOS CUERNOS DE BALTASAR DEL ALCÁZAR: entre donaire e ingenio con algunas anotaciones sobre el eco literario, Marcella Trambaioli, Università degli Studi di Pisa (Publicado en *Analecta Malacitana*, XXI, 1, 1998, págs. 57-80)

Baltasar del Alcázar, que ocupa sin duda un puesto privilegiado en la vena jocosa de la poesía quinientista, es el brillante autor de una larga y humorística composición conocida bajo el título de «Discurso de unos cuernos averiguados por la hermosa Eco» [1]. Dicho poema pertenece a aquella clase de juegos poéticos típicos de la literatura de entretenimiento del siglo XVI que Marcel Gauthier clasificó como «ecos propiamente dichos» [2]. Se trata, en concreto, de un diálogo entre un galán y la ninfa Eco que, de acuerdo con su caracterización mitológica, repite la(s) última(s) sílaba(s) de cada una de las redondillas pronunciadas por el galán, funcionando como aparente interlocutora del mismo. El efecto cómico principal de esta técnica poética estriba en que los ecos de la ninfa, si bien se originan de las preguntas del galán, parecen respuestas absolutamente pertinentes, hecho que, según la lógica y la verosimilitud, resulta totalmente disparatado. El galán, aun mostrando conocer la historia de la desdichada ninfa, hace caso omiso de su infeliz destino otorgando credibilidad a sus «ecos». Por consiguiente, lejos de ser un verdadero intercambio dialéctico, el poema se desarrolla como el chistoso monólogo de un supuesto cornudo que se contesta a sí mismo, con las maliciosas respuestas que se originan de sus propias palabras [3]. En este sentido, el título resulta doblemente irónico: el galán, sin conseguir ninguna real información del mitológico personaje, utiliza sus engañosas respuestas para construir un discurso ambiguo acerca del honor de su amada que le sirve, en última instancia, para autojustificar su propia decisión final de infidelidad. Así pues, con un guiño de sabor manierista, el yo poético acaba por mancharse de la misma culpa que había imputado a su dama, invalidando las quejas y las acusaciones que había estado lanzando a lo largo de toda la composición. Y ésta, que resulta ser la brillante parodia de un diálogo trovadoresco, revela toda su naturaleza de refinado juego poético llevado a cabo con gran soltura y donaire [4].

Estos versos de Baltasar del Alcázar se sitúan dentro de la corriente antipetrarquista y festiva de la segunda mitad del siglo XVI que arranca del ejemplo cronológicamente poco anterior de Hurtado de Mendoza [5] y que coincide con la práctica poética cortesana de la burla ingeniosa y del humor discreto (*urbanitas*), tan preconizados por Castiglione en el segundo libro de su celeberrimo *Cortegiano*. De acuerdo con dicha práctica —que, como es sabido, es un producto típicamente renacentista— Alcázar trata jocosamente algunos temas y *topoi* de la lírica amorosa. Ante todo, se burla del contexto mitológico en que se desarrolla el diálogo, ridiculizando la figura patética de la ninfa Eco que, por amor, se ha consumido hasta quedar reducida a un hilo de voz. El autor explota el trágico destino del personaje con finalidades burlescas, otorgándole, en el «cerro/cavernoso» (vv. 31-32) donde ella mora, el papel de un oráculo estrafalario de ninguna manera fidedigno; además, recalca con malicia las razones que la condenaron a repetir los ecos de sus interlocutores. El yo poético, aludiendo a la versión ovidiana del mito, le pregunta si es «La que por Júpiter quiso / ser contra Juno traviesa» (vv. 13-14). En las *Metamorfosis* (III, vv. 362-369) se cuenta que la ninfa ayudaba al mujeriego Júpiter en sus cacerías eróticas, entreteniendo a su esposa con largos discursos para despistarla. Cuando la diosa, por fin, se dio cuenta de la estratagema, castigó a la locuaz y pícara Eco según la ley del contrapunto. También, se alude jocosamente al mítico

Argos, el perro monstruoso de cien ojos: en el hiperbólico discurso del galán ni siquiera cien Argos habrían podido guardar la honestidad de su enamorada. La burla de la mitología clásica se completa con el tópico rebajamiento anacrónico de la fábula: Sevilla, ciudad natal del autor, es teatro de la traición; la amada infiel se llama Inés, nombre femenino que aparece a menudo en la producción festiva de Alcázar [6]; de manera paralela el rival lleva el apellido bien hispánico de Vega y, con frecuencia, la mención del Dios cristiano se mezcla en el discurso del galán con los númenes paganos.

A nivel temático, el recurso al personaje de Eco no es nada casual, puesto que su historia funciona como contrapunto de la del galán. En los dos casos se trata de un amor infeliz, pero, mientras el de la ninfa es plenamente trágico, el del yo poético está planteado en tonos farsescos. El eje de la composición gira en torno a una situación típica de la lírica trovadoresca y cortesana, totalmente ridiculizada: el encuentro del poeta con una ninfa en un *locus amoenus* y la expresión del dolorido sentir del galán por su decepción amorosa. El vocabulario muestra claras huellas de este abolengo literario. Por ejemplo, el galán alude a su relación con la dama con la significativa calificación de «servicio» (v. 79). Sin embargo, el protagonista, con su actitud, transgrede vistosamente el modelo del perfecto enamorado de la tópica del amor cortés. En primer lugar, no tiene confianza en su dama y bastan los ecos de sus propias preguntas para convencerle de su traición. Después de un largo período de ausencia, desea saber si Inés le ha sido fiel. Confiando absurdamente en la veracidad de las respuestas de la ninfa, logra materializar sus temores y dar cuerpo a sus celos:

Galán: ¿Es cierto lo que sospecho

de ella y de su desconcierto?

Eco: Cierto (vv. 48-50).

[...]

Galán: Di cómo los viste, y calla

las circunstancias y adjuntos.

Eco: Juntos (vv. 63-65).

De esta manera, el poeta se mofa de un tema de la literatura sentimental que él mismo, en otra ocasión, trata de forma seria. En la composición «Definición de los celos», el yo poético afirma que los celos «son cosecha de la ausencia» (v. 57) y que son «curiosidad insaciable, / malicia de sed ardiente, / hacer cierto lo aparente / y lo imposible palpable. / Parecen demostraciones, / son pesadas liviandades; / sus mentiras y verdades / fúndanse en supersticiones» (vv. 89-96) [7]. Es evidente que en el «Discurso de unos cuernos» Alcázar ilustra con tono jocoso las mismas ideas, mostrando con un caso límite las posibles consecuencias de los celos incontrolados e irracionales. En segundo lugar, la indispensable discreción del amante, herencia trovadoresca que se cifra en el *topos* del amor silencioso queda reducido al vulgar deseo de callar por miedo al escándalo. Dirigiéndose a Eco, el galán dice: «[...] mas calla, que yo también / me corro de publicallo» (vv. 258-253). Después de referirse a la amada en términos áulicos, «la dama / que tan sin término adoro» (vv. 158-159), el protagonista cambia con soltura de registro estilístico rebajándola a «desenvuelta muchacha» (v. 232). A final de la

composición el galán con gran desenfado se olvida de su dama y parte para nuevas conquistas con la bendición de Eco:

[...]

Galán: yo me parto en la demanda.

Eco: Anda (vv. 359-360).

Alcázar aprovecha este tratamiento festivo del amor cortés también para insertarse en la fértil línea de la sátira antifeminista que cruza jocosamente toda la producción poética del Renacimiento y que cuenta en Castillejo con uno de los máximos representantes. Sin llegar a ningún exceso grotesco [8], el autor degrada la materia erótica reduciendo el amor de la mujer a la codicia por el dinero. El nuevo amante de Inés, en efecto, la conquista regalándole oro, «Artillería es que expugna / la mayor fuerza de amor» (vv. 160-162). Con razón Ángel Valbuena Prat ha escrito que la Inés de Alcázar representa el envés paródico de la Leonor de Herrera [9]. En todo caso, la ligereza, la deshonestidad y la venalidad femeninas no caracterizan sólo a la dama, sino también a la hermana que actúa de tercera y a la madre que consiente igualmente por codicia. A este propósito, notemos que el autor toca el tema del casamiento ridículo y alude a la figura caricaturesca de la suegra. La madre de Inés, si bien no aparece nunca en los versos con el título de suegra, asume el papel correspondiente actuando en contra del galán-yrno, ya que ante la traición de la hija se muestra complaciente; y no deja de ser significativo que el protagonista, con amarga ironía, pregunte «¿Cómo le va con el yerno, / aunque yo lo soy también?» (vv. 183-184) [10]. En cuanto al rico rival, se trata nada menos que de un sastre, es decir, de uno de los tipos ridículos y de los oficios más satirizados, por mentiroso y ladrón, en la literatura áurea [11]. A este propósito, el poeta echa mano de uno de los equívocos (construidos por *tnesis*) más trillados de la poesía burlesca —«sastre / desastre»— cuya fortuna, según apunta Chevalier, remonta por lo menos a Torres Navarro y llega hasta Gracián [12]. La alusión a la suegra y el recurso a la figura del sastre revelan la contaminación de lo erudito con lo popular, característica de la lírica antipetrarquista. Otro motivo tradicional del que Alcázar echa mano es el de la «bella malmaridada». Clara, la muchacha que al final el galán pretende ir a conquistar, es, en efecto, «bellísima y honrada, / blanda, humilde y avisada; / pero tiene un mal marido» (vv. 337-339). Conocida es, además, la afición del poeta por la materia folklórica y quizás se refieran justamente a algún cuentecillo o anécdota los versos en que el galán cree identificar al rival en ese «¿Que cometió aquel delito, / que todos saben, del trigo, / por quien le vino el castigo / que en flor lo dejó marchito?» (vv. 121-124) [13].

El galán, igual que el autor, es un poeta festivo. Con amargura éste reconoce que su fracaso con Inés procede en gran parte de la ingenuidad de ofrecerle sólo unas composiciones poéticas, frente a los áureos regalos del rico y avisado rival: «[...] cuanto le di fue un soneto / y otros versos de donaire» (vv. 138-139). La queja de los poetas por los intereses puramente materiales de la mujer es tónica, según muestra una composición (núm. 264) del *Romancero general*: «[...] más quiere un real en prosa / que una carga de sonetos» [14]. El protagonista quisiera recuperar sus versos, pero de su destartado oráculo sabe que su dama los ha mostrado al nuevo amante. Lo que más lamenta el galán es que el contrincante pueda criticarlos: «Hallaríalos oscuros, / versos inútiles, cojos, / duros, bajos, y tan flojos, / que se caen de maduros» (vv. 236-239), mientras él está seguro de su calidad artística: «¿No está llano que en blandura / son sin

igual, y en lisura/ y en estilo castellano?» (vv. 242-244). Con estas palabras Alcázar aprovecha, de pasada, su jocosa composición para hacer constar que su ideal poético coincide con el llano estilo castellano [15], a pesar de formar parte del mismo grupo sevillano frecuentado por el culto Herrera [16].

En el plano de la expresión, Alcázar cumple la misma operación que hace Castillejo cuando transfiere al octosílabo la cultura humanística y los modelos clásicos [17]. El eco consta de 72 ágiles redondillas seguidas de un pie quebrado de una o dos sílabas, que marca el ritmo jocoso del discurso poético. La comicidad del lenguaje estriba en varios efectos fónicos, recursos estilísticos y juegos de ingenio. En primer lugar, las respuestas de la ninfa Eco se producen siempre por un mecanismo de *tmesis*, «manera/era» (vv. 204-205), «amenos/ menos» (vv. 224-225), «movió/ vio» (vv. 214-215), que, a veces, crea contrastes semánticos como «escondiolos/ diolos» (vv. 229-230), «maduros/ duros» (vv. 239-240), «publicallo/ callo» (vv. 259-260). En ocasiones, el poeta juega con nombres propios: «largos/ Argos» (vv. 219-220), «hermana/ Ana» (vv. 169-170), «mezclara/ Clara» (vv. 334-335). En «menosprecian/ etiam» (vv. 209-210) el juego de palabra se basa en la cercanía entre vocales, mientras «pabilo/ vilo» (vv. 54-55), «empeora/ hora» (vv. 39-40), «tuvo/ hubo» (vv. 109-110) y «destierro/ yerro» (vv. 34-35) son más bien casos de paronomasia.

Además de los ecos de la ninfa, en las redondillas hay repeticiones de los fonemas rimantes en el mismo o en el siguiente verso que constituyen rimas en eco. Por ejemplo, en la estrofa 10 hallamos descubierto/ desconcierto/ cierto/ desconcierto, en la 47 dispuso/ puso/ compuso y en la 48 oscuros/ duros/ maduros. A lo largo de toda la composición abundan las rimas agudas en -és, -ón, -ás, -í, -ó, -én, y las rimas construidas con la palatal africana («muchacha/ tacha», vv. 232-233), con la velar fricativa («cojos/ flojos», vv. 237-238) y con la terminación -ate («debate/ remate», vv. 301-304), todas características de la poesía burlesca [18]. Otro recurso cómico que estriba en los sonidos es el de la aliteración cacofónica. En la estrofa 56, por ejemplo, hallamos una secuencia de oclusivas labiales y dentales, tanto sordas como sonoras: «Pero dirán: De la dita, / que deba lo que debiere» (vv. 276-277).

La reiteración ridícula no es sólo fonética, sino que concierne de forma preponderante también al vocabulario. A menudo, la palabra que Eco repite ya se encuentra, por lo menos como raíz, en la estrofa anterior. Brindemos como ejemplo la estrofa 5:

Galán: ¿*Sueles*, por orden del cielo,

revelar cosas a quien

las desea, ora de bien,

ora de su desconsuelo?

Eco: *Suelo*.

Lo mismo ocurre en las estrofas 7, 10, 15, 22, 26, 38, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 66, 69, 70. Este juego de repeticiones, en alguna ocasión, origina puras tautologías. Es lo que ocurre en la redondilla 4 donde el galán pregunta «¿Qué andas por aquí buscando, / bella ninfa? [...]» y Eco contesta «Ando». De forma paralela, a veces, el galán reitera, casi siempre

de inmediato, la palabra que la ninfa acaba de pronunciar. Esto pasa en las redondillas 9, 12, 15, 17, 19, 21, 24, 41, 44, 45, 52, 60, 62, 64. Un caso límite de insistencia obsesiva sobre un semantema específico (-*mat*) lo presentan los versos 301-306:

Galán: *Rematar* este debate

con *muerte*, hay Dios que lo vede;

pues *mátelo* Dios, que puede,

y asegúrase el *remate*.

Eco: *Mate*

Galán: Si yo lo *mato*, me pierdo [...].

En dicho pasaje, a través de la disociación y de la paronomasia, se ironiza la conducta estrafalaria y cobarde del galán en el caso de honra que lo atañe. Efectivamente, en lugar de «matar» al rival, como se propone en un primer momento, se contenta con «rematar» la cuestión.

En el conjunto de técnicas expresivas utilizadas con finalidades cómicas, cabe también el empleo de jergas particulares, como latinismos o extranjerismos. La respuesta de Eco a la redondilla 42, que termina con «menosprecian», es «*etiam*» (v. 210), tras lo cual el galán, maravillado, exclama «Latín sabes como yo» (v. 211). Su ingenua apreciación resulta, por supuesto, totalmente fuera de lugar, pero remite chistosamente a la efectiva erudición del propio Alcázar. Algo parecido ocurre en la estrofa 55 cuando el galán, hablando del rival, a la pregunta «¿qué tendrá de remaniente?» pretende que la ninfa conteste en lengua toscana y Eco, puntualmente, contesta: «*Niente*». Desde luego, en los casos señalados el poeta no hace más que aprovechar de pasada y en plan irónico un par de términos de latín y de italiano; en cualquier caso su amigo pintor, Francisco Pacheco, en el *Libro de descripción de verdaderos Retratos*, dice en efecto que Alcázar fue «muy estudioso i aventajado en las lenguas vulgares, i particularmente en la latina» [19].

Del análisis del «Discurso de unos cuernos» resulta evidente que, detrás de la aparente sencillez temática y de la soltura y brío del ritmo poético, se esconde una cuidada trabazón y una ingeniosa organización del material expresivo. Como hemos visto, el poeta hace pasar la mitología y la lírica amorosa por el filtro de un jocosos espíritu antipetrarquista, además de contaminarlos con algunos elementos de la tradición popular, sin alejarse en ningún momento del donaire típicamente cortesano. Lo erótico se ridiculiza con delicadeza y faltan por completo alusiones escatológicas y expresiones vulgares. Cada detalle tiene una específica función y un eco —lo cual viene muy al caso— dentro de la cuidadísima estructura poética.

Que el eco sea el resultado de una atenta y trabajada labor poética lo demuestra además la existencia de una versión en prosa de la misma composición que José Manuel Blecua considera razonablemente «un esbozo primitivo y rudimentario del poemita

jocosos» [20]. Tanto Astrana Marín como Prieto suponen que, con mucha probabilidad, la idea de escribir el «Discurso» le fue sugerida a Alcázar por otro antecedente también en prosa, el «Diálogo entre el Marqués de Lombay y el Eco» del médico y escritor zamorano Francisco López Villalobos [21], pero debió de darse cuenta enseguida de que su vena poética festiva iba a poder aprovechar el modelo con mayor inventiva y *vis* cómica. En otra composición, el propio Alcázar se sirve de la rima en eco en la segunda estrofa, pero sin separarla del verso como repercusión de la voz. Se trata del «Epitafio a una dama muy delgada»:

De Carmona el eco es *mona*;

De Guadalajara, *jara*,

Y de Barcelona, *lona*;

Destos tres ecos holgara

Ser yo el eco de Carmona [22].

La técnica poética del eco es una prueba de ingenio en la que destacan escasos poetas. Entre los tratadistas áureos, Rengifo define el eco como «composición rara y dificultosa, pero que da mucho gusto y contento cuando sale con perfección» [23]. La Lectura, en el *Cisne de Apolo* de Carvalho, afirma que no hay otra composición «de tanta gracia, ni ingenio, como los ecos» [24]. En los «Equívocos morales del Doctor Viana», el autor señala que la gracia de muchas poesías castellanas «es imposible guardar en otra lengua porque suele ser sabrosísima por mil maneras y todas brevísimas y agudísimas como es con la mudanza de una letra, o del acento, o alusión o equivocación con un eco en las cuales cosas creo que aún se quiere ir a las barbas a la lengua latina y griega» [25]. El artificio contaba con una antigua y larga tradición que, según Marcial, remontaría a la literatura helénica [26]. Pero, sin duda alguna, el texto que inaugura una costumbre poética destinada a tener un éxito notable en las literaturas occidentales es la fábula ovidiana de Eco y Narciso, si bien el autor no explota plenamente, desde un punto de vista formal, los ecos de la ninfa: «Dixerat: “Ecquis adest?” et “adest” responderat Echo [...]» (*Metamorfosis*, III, vv. 380-392) [27]. De todas formas, el artificio no se halla sólo en composiciones que narran —o aluden a— la trágica fábula mitológica; más bien se emplea en contextos de muy variado tipo. En general, parece posible aislar dos principales modalidades en la utilización del eco poético: además de la perfeccionada por Alcázar, que consiste en separar los ecos de los versos precedentes para crear un efecto dialógico, hay otra que sitúa la repetición al fin del verso (o incluso al comienzo del siguiente) sin aislarla del discurso principal [28].

La poesía trobadoresca elabora varios ejemplos de eco poético. Le Gentil recoge un *rondeau* del siglo XIII de Gilles le Vinier:

Au partir de la froidure

dure [29].

Sin embargo, la verdadera boga y difusión del artificio en las letras europeas surge en pleno humanismo, a finales del siglo XV, por obra de Angelo Poliziano, el cual traduce, complicando el juego métrico, un epigrama de la *Anthologia greca*, de época

alejandrina [30]. La composición del erudito italiano —un *rispetto*— desarrolla, en una octava, un diálogo entre Pan y Eco:

Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo.

Ami tu dua o pure un solo? Un solo.

E io te sola e non altri amo. Altri amo.

Dunque non ami tu un solo? Un solo.

Questo è un dirmi: i' non t'amo. I' non t'amo.

Quel che tu ami, amil tu solo? Solo.

Chi t'ha levata dal mio amore? Amore.

Che fa quello a chi porti amore? Ah, more! [31].

El poema, que alude al mito tardo-helénico de los amores de la ninfa con Pan, ya empieza a separar el artificio poético de la fábula ovidiana y, a través de las innumerables imitaciones que estimuló [32], prepara el terreno al empleo del mismo en ámbitos literarios distintos. Entre las imitaciones del *rispetto*, ocupa un lugar privilegiado un epigrama en latín de A. Tebaldeo:

Dic, Echo, quid vult ut semper vivam ego moestus?

Aestus. Non facit hoc spes moriens? *Oriens*.

Mene urit facies? *Acies*. *Aciesne* favilla?

Illa. Diu miserum me fore reris? *Eris*.

Respicit hunc ramum? *Hamum*. Laurum? *Aurum*.

A propósito de este poema Pozzi comenta que «è importante perché inaugura un nuovo tipo di contenuto. Eco non è più la ninfa infelice, ma una specie di sibilla divinatrice che dà all'amante disperato altre ricette d'amore; così l'accorgimento diviene atto ad accogliere quelle problematiche amorose che tanto occupavano la trattatistica mondana e la poesia speculativa di allora» [33]. Del análisis que venimos haciendo del «Discurso de unos cuernos» salta a la vista que la composición de Alcázar se inserta exactamente en la vertiente burlesca de esta misma línea poética. En efecto, el artificio empleado se difunde en las demás literaturas europeas y lo encontramos, por ejemplo, más allá de los Pirineos en el «Dialogue d'un amoureux et d'Echo» de Joaquim du Bellay, cuyo título, dicho sea de paso, es muy parecido al de la versión en prosa de Alcázar:

Piteuse Echo, qui erres en ces bois,

Respons au son de ma dolente voix.

D'on ay-je peu ce grand mal concevoir,

Qui m'oste ainsi de raison le devoir? De voir.

Qui est l'auteur de ces maux avenuz? Venus [...].

Dy moy, quelle est celle pour qui j'endure? Dure.

Sent-elle bien la douleur qui me poingt? Point [...] [34].

En las letras castellanas, según señala Navarro Tomás, Juan de la Encina es el primero que ofrece un logrado ejemplo de la técnica en cuestión, separando el eco en verso aparte! [35]. Le Gentil hipotetiza que «Encina peut donc fort bien s'être inspiré d'exemples français contemporains»! [36]. Sin embargo, de la misma manera, el poeta pudo muy bien llegar a conocer los ecos italianos durante su estancia en aquel país. Recordemos que el *rispetto* de Poliziano remonta aproximadamente a 1479 y que tuvo mucha difusión, gracias también a la versión musical realizada por el famoso músico flamenco Issac! [37]. Además, que en España se identificara la técnica poética en eco con el nombre del erudito humanista italiano, nos lo corrobora un fragmento del *Cisne de Apolo*. Hablando de los ecos, la Lectura afirma que «son bien dificultosos de hazer, como allende de la experiencia dize Angelo Policiano»! [38]. Volviendo al eco de Encina, se trata de un poema incluido en el *Cancionero general* (Valencia, 1511) que vuelve a aparecer, con ligeras modificaciones, en un largo parlamento del protagonista de la «Égloga de Plácida y Victoriano»:

Aunque yo triste me seco,

eco

retumba por mar y tierra.

Yerra;

que a todo, el mundo ¡o Fortuna!,

una

es la causa sola dello.

Ello

sonará siempre jamás,

mas

adonde quiera que voy

oy,

hallo mi dolor delante.

Ante

va con la quexa cruel

él,

dando al amorosa fragua

agua [...]! [39].

Siguiendo la misma pauta, muchos autores áureos recurren al diálogo en eco en composiciones poéticas u obras dramáticas. Así lo emplea Jerónimo Bermúdez en el acto tercero de su tragedia *Nise laureada*. Recordando a la difunta esposa, tal como explica el Coro a continuación, el Rey parece entablar un breve diálogo con los ecos de sus palabras:

[...]

Rey: para conforto desta triste vida.

Eco: Yda.

Rey: Donde la tuya, doña Ynés.

Eco: Es.

Rey: Voz humana la que assí me assombra.

Eco: Sombra.

Rey: De Doña Ynés.

Eco: Es.

Rey: Que me llama! [40].

Lope de Rueda, en cambio, enmarca el *eco* en un contexto literario ameno, utilizándolo al final de la segunda jornada de la comedia en versos *Discordia y cuestión de amor*. Cupido, vencido por Diana y objeto de las burlas de todos, se queja de su mala suerte:

Fortuna, ¿no me oyes, di? – Di.

¿Quién está detrás de mí

que mis palabras oyó? – Yo.

¿Quién, quién me respondió

con yo, áspero y seco? – Eco.

¿Por qué me hablas tan hueco?

¿Quién eres? deja el donayre. – Aire [...]! [41].

En 1587 fue representado en Sevilla el *Coloquio de Moisés*, obra pastoral alegórica sobre el tema guevariano del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Palacio y Rusticidad piden a Moisés que dirima su contienda, pero, en lugar de éste, contesta a

sus preguntas el eco del personaje bíblico, íntimamente atormentado por el difícil papel que le toca desempeñar:

Palacio: ¿Quién fué tan fuera de sí [sic]

que el palacio huyó?

Eco: Yo.

Palacio: ¿Quién tan grande bien perdió

también se ha perdido así?

Eco: Sí.

Rusticidad: ¿Y en la corte se ganó?

Eco: No.

Rusticidad: Si dices que en alto asiento

hay contentamiento...

Eco: Miento.

Palacio: ¿Pues cuál vida es para vos

mejor de las dos?

Eco: Las dos [42].

A veces, los dramaturgos explotan no tanto la ambivalencia e ingeniosidad del eco, sino las sugerencias sonoras y líricas que puede evocar una escena enteramente basada sobre la repetición, y, por consiguiente, la amplificación de lo que se está diciendo. Tal es el caso de Guillén de Castro quien, en el acto tercero de *Progne y Filomena*, construye un diálogo amoroso entre Driante y Arminda, mediante el recurso al eco:

Arminda: Como eco hablalle quiero.

Si lo es, ¿quién va?

Driante: ¿Quién va?

Arminda: Mucho miras.

Driante: Mucho miras.

Arminda: ¿Y es para ver?

Driante: Para ver.

Arminda: Y ¿eso es querer?

Driante: Es querer [...]! [43].

Pasando del teatro renacentista a la poesía, entre los autores que recrean líricamente el mito de Narciso, algunos siguen la pauta ovidiana, limitándose a dejar constancia de que la ninfa Eco repite las palabras de su enamorado. Es lo que ocurre en unos pasajes del poema «La fábula de Narciso» de Hernando de Acuña. Por ejemplo, en la estrofa 50 se lee:

En altas bozes aquí estoy dezía,

Y Eco sola (aquí estoy) le respondía,

y lo mismo en las octavas 51, 53 y 54! [44]. Su amigo Gregorio Silvestre, en la composición del mismo título, complica el juego métrico y lo utiliza a lo largo de tres octavas! [45]. En la primera y en la tercera sólo da cuenta del fenómeno del eco. Por ejemplo, dice:

¿Qué medio he de tener con quien me ama?

ama: la ninfa Eco respondió; (vv. 274-275).

Pero en la octava central desarrolla un verdadero diálogo en eco:

– ¿Y soy por dicha yo el que andas buscando?

– Ando. – ¿Que soy yo cierto el que tú quieres?

– Eres. – Pues dime ya quién va causando

tu gran clamor? – Amor si tú quisieres,

– Cuán duro y qué tal es, ve declarando

ese amor tal. – Mortal según refieres.

– Muy cara te ha salido a ti mi cara.

Y entonces con más fuerza dijo: Cara (vv. 281-288) [46].

En la última parte del poema, cuando ya Narciso está muriendo, Silvestre vuelve a utilizar los ecos de la ninfa para intensificar el tono patético de los versos. Ella, en efecto, sufre al unísono con el amado:

Narciso dice: ¡ay! y ¡ay!, respondía;

sonaba el golpe de ella, si él se daba;

él dice: ¿tanto mal merecí yo?

y quédase la voz sonando: y yo (vv. 741-744).

En la vertiente culta de la lírica áurea, el recurso poético fue empleado con éxito especialmente en el soneto! [47]. Por la estructura peculiar de esta composición, el eco, por supuesto, no se separa nunca del verso y adquiere una función dialógica en contadas ocasiones. Es éste el caso de un anónimo soneto navideño que empieza con el siguiente cuarteto:

– ¿Qué es del Señor del cielo y suelo? – Elo.

– ¿Cuándo nació de esta Señora? – ‘Ora.

– ¿Y cómo vino así a desora? – ¡Es ora!

– ¿Tráxole amor? ¿algún rezelo? – Zelo.

Pero el soneto en eco más célebre de los innumerables que se compusieron en el Siglo de Oro es, sin lugar a duda, un poema escrito en ocasión de unas exequias reales que, hasta finales del siglo pasado, se había atribuido a fray Luis de León:

Mucho a la Majestad sagrada agrada,
Que atienda a quien está el cuidado dado,
Que es el reino de acá prestado estado,
Pues es al fin de la jornada nada
La silla real por afamada amada,
El más sublime, el mas pintado hado
Se ve en sepulcro encarcelado, helado,
Su gloria al fin por desechada echada.
El que ve lo que acá se adquiere quiere,
Y cuánto la mayor ventura tura,
Mire que a reina tal sotierra tierra.
Y si el que ojos hoy tuviere, viere,
Pondrá ¡oh mundo! en tu locura cura,
Pues el que fia en bien de tierra yerra [50].

La vena festiva de la poesía renacentista, además del «Discurso de unos cuernos averiguados por la hermosa Eco», produce el anónimo «Diálogo entre un Galán y Eco», verdadero calco del poema de Alcázar! [50]. Esta composición presenta la misma situación temática y juegos lingüísticos muy parecidos; algunas respuestas de la ninfa son absolutamente idénticas. Sin embargo, se aleja del modelo por la brevedad —

sólo 19 redondillas— y se caracteriza por un ambiente arcádico más marcado (se habla de forma explícita de pastores y se delinea el marco espacial como «bellas selvas», v. 1). El galán no reconoce en la ninfa al personaje mitológico y otorga, por tanto, confianza a sus respuestas. De esta manera se elimina la ambigüedad del poema de Alcázar donde el galán sí sabe con quién está tratando. Es evidente que dichas características disminuyen la gracia del «Diálogo» anónimo y lo reducen a un mero ejercicio de imitación cortesana.

En la misma época, la técnica del diálogo en eco fructifica también en prosa. De los varios coloquios publicados por Gauthier, que se hallan incluidos en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, cabe reconocer que por el tono, la materia y la situación narrada muchos parecen tener alguna relación con el poema de Alcázar, aunque, de hecho, resulte imposible establecer filiaciones intertextuales definitivas, por falta de indicaciones cronológicas rigurosas! [51]. Especialmente el primero, presenta algunas coincidencias textuales con la versión en prosa de Alcázar. Tanto Silverio como el galán preguntan a Eco «quién eres tú» y la ninfa contesta, naturalmente, «tú». El comentario del protagonista es asimismo muy parecido. Silverio exclama: «Buen donayre es ese», mientras el otro dice: «¡Gentil chocarrería es esa!». En los dos casos se habla de un(a) hermano(a) de la dama culpable, el oro es intermediario de la traición, y a propósito del «marido», Eco responde que se ha «ido»! [52]. El segundo coloquio, cuya autoría es de Horozco, presenta, en cambio, mucho parentesco con el final del de Alcázar. Rosela concluye su plática diciendo: «Ya el tiempo lo demanda» y el galán dice: «Me parto en la nueva demanda». Como es de esperar en ambos casos el eco contesta: «Anda»! [53]. Esta serie de coloquios, bien mirado, parece ser el resultado de una competición literaria, alrededor de una fórmula cristalizada de antemano, entre el susodicho Horozco y Pedro Vázquez. Cada uno de ellos es autor declarado de diálogos respectivamente entre Eco y una mujer (Rosela, Lucinda), Eco y una monja, Eco y un hombre de iglesia (fraile, canónigo). Si el primer coloquio fuera de Horozco, el otro diálogo anónimo, que se mantiene también entre Eco y un caballero, podría perfectamente ser de Pedro Vázquez. Incluso cabe la posibilidad contraria, es decir, que el primero sea de Vázquez, ya que el séptimo, que es suyo, empieza con una referencia al mismo asunto. Lucinda dice a Eco: «Has estado atento a las razones que Silverio ha hablado entre sí?» (pág. 71). De ser así, el otro texto anónimo podría ser de Horozco. En cualquier caso, es evidente que los ocho coloquios constituyen dos series paralelas y que se han generado uno tras otro o bien por emulación o bien por competición! [54].

En cuanto a la posible relación de dichos coloquios con el poema de Alcázar, —a falta de fechas concretas— se podría hipotetizar que éste, de acuerdo con lo que opina J. M. Bleuca, estimulado por semejante juego literario, primero compusiera el coloquio en prosa y, en un segundo momento, decidiera explotar mejor las potencialidades lúdicas del eco y de la situación narrada, recurriendo a los versos. Al respecto, puede ser útil recordar lo que afirma Márquez Villanueva a propósito de los ecos de Horozco: «[...] lo mismo pueden proceder del correspondiente coloquio de Erasmo que del ejemplo de Villalobos»! [55]. Teniendo en cuenta que, como recordamos, Prieto y Astrana Marín consideran la epístola del doctor zamorano como posible fuente de Alcázar, ésta podría haber sido uno de los modelos para todos los demás coloquios en prosa. Por otra parte, es preciso subrayar que la tradición poética —o dramática— del eco en España no incluye, al parecer, además de los de Alcázar y de su anónimo seguidor, otros ejemplos realmente burlescos. Sin embargo, los coloquios del *Cancionero* de Horozco contienen *in nuce* la misma ironía discreta que hallamos en el «Discurso de unos

cuernos». Así pues, no parece descaminado suponer que el empleo cómico del artificio se haya consolidado en prosa y de allí haya pasado a los versos castellanos, gracias a la feliz intervención del sevillano. Al mismo tiempo, nada impide que él estuviera al tanto de algunos de los ejemplos poéticos extranjeros coevos que contribuyeron a estimular la redacción del poema.

Con respecto a la práctica posterior a Baltasar del Alcázar, parece que el uso del eco ha quedado relegado en el álveo casi exclusivo de la poesía, tanto lírica como dramática. Cabe recalcar, además, que en el siglo xvii este artificio armoniza especialmente con el gusto conceptista que cunde en las letras. Según señala Cossío, Juan Bermúdez y Alfaro en el poema «El Narciso» (1618) es uno de los poetas que utilizan dicha técnica de forma más ingeniosa, y Juan Tamayo de Salazar en su «Fábula de Eco» (1631) desarrolla el recurso a lo largo de veinticuatro versos! [57]. La fábula de Manuel de Faria y Sousa, «Eco y Narciso», incluida en la *Fuente de Aganipe* (1623), presenta el artificio del eco en cuatro octavas, pero sólo en el pareado final! [58]. De paso notemos que, con raras excepciones, los poemas específicamente dedicados al mito de Eco y Narciso son los que menos han sugerido a los respectivos autores el empleo ingenioso del eco. El poeta lusitano, en efecto, experimenta las potencialidades de dicha técnica en numerosas otras ocasiones. En la «Nenia en el fallecimiento del excelentissimo señor Don Joseph Lopez Pacheco i Acuña», hijo del marqués de Villena, utiliza el artificio en ochenta octavas seguidas:

Ya no te invoco yo, Camena amena,
de la agua al son que mi cabaña baña;
mas al de horror de que a Villena llena
la que tanto mortal guadaña daña;
para que llore el desdichado hado
de ver por tierra un gran dechado echado [...] [59].

Faria y Sousa también se jacta de haber sido el inventor de la sextina en eco:

¿Qué haze quien funda en esta tierra? Yerra.
¿Qué es quanto de su bien devano? Vano.
¿Cuál es su pompa más ornada? Nada.
¿Qué haze al fin a quien más la quiere? Hiere.
¿Cuál suele sernos su blandura? Dura.
¿Quién me responde en esse hueco? Eco [...] [60].

Lope de Vega, según recuerda Alatorre, compuso varios sonetos en eco [61]. Uno de ellos se encuentra, por ejemplo, en el libro primero de los *Pastores de Belén*, cuando el pastor Aminadab, en el *locus amoenus* donde se halla, oye una voz acordada con los ecos del valle que canta:

Dichoso aquel que en un comprado *prado*,
 la vida solitaria apura *pura*,
 y entre las mieses y verdura *dura*,
 sin que tenga jamás parado *arado* [...] [62].

Tampoco en el teatro Lope deja de recurrir, de vez en cuando, a la ingeniosa técnica. En *La fuerza lastimosa* se halla un famoso soneto, recitado por el Rey, que Domínguez Caparrós señala como ejemplo logrado de eco con repetición consecutiva:

Peligro tiene el más *probado* *Vado*;
 quien no teme que el mal le *impida* *Pida*,
 mientras la suerte le *convida* *Vida*,
 y goce el bien tan sin *cuidado* *Dado*
 Más cuanto en más *afortunado* *Hado*
 fuerza y poder se *descomida* *Mida*,
 cuán presto adonde más *resida*, *Es ida*
 la gloria vil deste *prestado* *Estado*.
 La honra puede tu *estandarte* *Darte*,
 amor, por quien la *recatada* *Atada*
 tuvo en el fuego que *reparte*, *Parte*.
 Fue la defensa, aunque *ordenada*, *Nada*,
 pues es por tí, sin *remediarte* *Arte*,
 la cuerda, loca; la *encerrada*. *Errada* [63].

Por el contrario, en el poema «El Narciso», incluido en *El laurel de Apolo* (1630), donde se esperaría más el uso de la técnica, Lope no se aprovecha del artificio y reproduce el modelo ovidiano seguido por Acuña, limitándose a hacer constar que la ninfa ha perdido un uso corriente del habla. Cuando Narciso aleja a la desesperada ninfa, diciendo: «Vete, loca mujer; vete, infelice», «Eco, por las oscuras / sombras de aquellas verdes espesuras / también huyendo, dice: / “Vete, loca mujer; vete, infelice”» [64].

En el repertorio del teatro breve, Cotarelo y Mori recoge un par de ejemplos representativos: se trata de la «Loa Sacramental del Eco», compuesta y representada en Madrid durante las Fiestas del Santísimo Sacramento de 1644, y de otra loa anónima. La primera, que consta de 23 redondillas, es uno de los muchos casos en que la técnica del eco se adapta perfectamente al tema religioso:

Herida de un fuerte rayo,
santo Dios, el alma viene;
de la hambre y sed que tiene,
¿quién le aplacará el desmayo?

Yo.

Aquí una voz escuché.
¡Felice y alegre día!
¿quién ansí respondería,
que me ha consolado, a fe?

Fe (vv. 5-14) [65].

En el segundo introito se mantiene un breve diálogo entre el autor desconocido y Eco, cuya función es sencillamente la de atraer la atención del auditorio, justo antes de que la representación empiece:

¿Qué hará quien no piensa oirse?

Eco: Irse.

Autor: Pues yo quiero ir de aquí,

mas primero han de jurar

que han de oír y callar.

Digan, ¿prométenlo así?

Eco: Sí (vv. 16-22).

Por intrascendente que, a veces, pueda parecer la técnica del diálogo en eco, ni siquiera un gran poeta barroco como Calderón desdeña utilizarla en sus piezas como medio de intensificación dramática [66]. Según observa Querol, para el gran dramaturgo el artificio «no es solamente la respuesta o repetición física, apocopada, de un canto o de una palabra, sino también la resonancia externa de algo esencial interno y a veces incógnito en sí mismo, pero que se revela por el eco» [67]. En la comedia palaciega *Eco* y *Narciso*, compuesta para celebrar el décimo año de la infanta Margarita de Austria, el autor recurre a esta técnica para realizar uno de los juegos conceptistas más peculiares de su escritura teatral. En efecto, las respuestas de Eco, pronunciadas una tras otra, van a formar una sentencia que, funcionando de oráculo verdadero, anuncia el trágico destino de Narciso:

Narciso: Pues, Eco, oye. Aunque tú mueras...

Eco: Mueras...

Narciso: [...] celosa, yo enamorado...

Eco: [...] enamorado...

Narciso: [...] no me he de acordar de ti.

Eco: [...] de ti [...] [68].

En este sentido, Calderón, que en sus fiestas mitológicas cortesanas, como es sabido, trata de adaptar los moldes de la ópera italiana a la escena y al gusto teatral españoles [69], no hace sino continuar una tradición bien arraigada en el melodrama de los orígenes [70].

Querol, después de señalar que el eco «juega un papel importante en la polifonía litúrgica del xvii en toda clase de textos» y que «se usó muy particularmente en el canto de la Santa Regina, que a veces lleva el título de “Salve de Eco”», cita el ejemplo calderoniano del Ave María que se canta en el auto *El cubo de la Almudena* [71].

Hacia finales del siglo xvii, parece ser que la técnica va agotando el especial atractivo que hasta entonces había ejercido sobre los escritores, puesto que ya por esas fechas no es fácil rastrear ejemplos. A este propósito, puede ser significativo que Miguel de Barrios, si bien se trata de un autor muy influido por Calderón, en su «A Narciso y Eco» (1665) «evita el artificio del eco tópico de las fábulas de este tema» [72]. Sin embargo, tan manido recurso no desaparece del todo de las letras españolas, por lo menos, hasta el Modernismo. Jörder señala, entre otros, algunos ejemplos de Rubén Darío [73].

La afirmación de Juan Manuel Blecua de que «casi todos los poemas en eco carecen de verdadero interés poético y se reducen a un alegre juego con resultados más o menos felices» [74] parece cierta en la mayoría de los casos mencionados, donde el artificio se utiliza a menudo sólo de soslayo y acaba por anularse en un contexto poético de mayor amplitud; es más, en bastantes ocasiones, se trata de poemas muy breves e intrascendentes o de estériles imitaciones que carecen de toda originalidad. Alcázar parece ser el único que construye una entera y larga composición poética basándose en la técnica del diálogo en eco, y sobre todo es el solo que logra explotar a la perfección sus potencialidades burlescas, puesto que gran parte de los ejemplos reseñados proceden, en efecto, de contextos patéticos, tanto profanos, como religiosos. Digamos para concluir que en el «Discurso de unos cuernos», lejos de imitar mecánicamente una fórmula ya cristalizada por una práctica literaria muy corriente, Alcázar logra darle vigor, mediante la parodia brillante de la trillada materia, los recursos sutiles de su ingenio poético y el donaire inimitable de su tan justamente celebrada vena festiva.

NOTAS

[1] Citaremos el texto por G. Torres Nebrera (ed.), *Antología Lírica Renacentista*, Narcea, Madrid, II, 1985, págs. 209-217. Este poemita, siempre citado a la hora de hablar de la técnica poética del eco y de la vena festiva de Baltasar del Alcázar, que sepamos, todavía no se ha estudiado detenidamente. Cf. R. Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1969, pág. 73; L. Astrana Marín, *El Cortejo de Minerva*, Espasa-Calpe, Madrid, s. a., pág. 83.

[2] M. Gauthier, «De quelques jeux d'esprit», *Revue Hispanique*, xxxv, 1915, pág. 2. Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Las Americas Publishing Company, Nueva York, 1966, págs. 203-204; J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid, 1982, pág. 53.

[3] Desde un punto de vista formal, quizás pueda considerarse este diálogo como un caso burlesco de «sujeción», la técnica retórica del orador que hace preguntas y se responde a sí mismo.

[4] Recordemos con B. Periñán, «Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)», *Anthropos*, 166 / 167, pág. 71, que «lo burlesco lleva en sí, además, una tendencia al juego y a la brillantez estética».

[5] Véase A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1991, I, pág. 103, II, pág. 482.

[6] Inés es la protagonista de la archifamosa «Cena jocosa» y de innumerables epigramas, entre otros, «Aconsejándole a Inés», «Inés, vos queréis que Andrés», «De la boca de Inés puedo», «No le des la mano, Inés», «Bien entiendo, Inés amiga», «Gran boca tienes, Inés», «¿Cómo Inés, de mi dinero». Los escasos críticos que se han ocupado de los versos de Baltasar del Alcázar han hipotetizado que Inés entre con tanta frecuencia en sus poemas porque así se llamaba una de las amadas del poeta. F. Rodríguez Marín, autor de la única edición del siglo XX de la obra de Alcázar (Real Academia Española, Madrid, 1910), recuerda que Inés era el nombre tanto de una de sus enamoradas (pág. xxv) como de una de sus criadas (pág. xli).

[7] Alcázar trata burlescamente el tema de los celos también en otras composiciones: la epístola «Hermano y señor mío, ya he pintado», de abolengo ariostesco, y la sextina «Traté de mi mocedad, por fatal orden», en la que Inés, como en el «Discurso», traiciona al poeta con un sastre.

[8] G. Chiappini en *Herrera y la escuela sevillana*, Taurus, Madrid, 1985, pág. 30, observa oportunamente que el sentido del humor de Alcázar «es delicado y de sobria medida, sin llegar nunca a la deformación agria y grotesca, síntoma grave del desconcierto barroco quevediano». De forma parecida, L. Astrana Marín, *op. cit.*, pág. 80, comenta que los epigramas de Alcázar «picantes sin ofensa e intencionados sin picardía, le hacen el heredero de Marcial. Su blanda ironía, su epicureísmo muelle, proclámanle maestro sin rival en el género festivo y epigramatario».

[9] Véase *Historia de la literatura española. II. Renacimiento*, ampliada y puesta al día por A. Prieto, Gili, Barcelona, 1981, págs. 224-225: «[...] creo que la poesía festiva o burlesca de Baltasar de Alcázar con su Inés, respecto a la idealización de Fernando de Herrera con su Leonor, es un juego realista análogo al conducido por Cecco Angiolieri con su Becchina, respecto a Dante con su Beatrice. [...] Así, frente a la luz, *lumbre*, de Herrera, tan inspiradora, Alcázar compondría “A una dama que apagó una vela para que a oscuras la gozase su galán”».

[10] M. Chevalier, «La antigua enfadosa suegra», en *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, J. Bautista Avalle-Arce (ed.), University of California, Santa Barbara, 1985, pág. 103, observa que si bien «la suegra es una de aquellas personillas caricaturescas que invaden la literatura alrededor de 1600», el tipo ya tiene muchos antecedentes literarios.

[11] I. Nolting-Hauff, en *Visión, Sátira y Agudeza en los Sueños de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1974, págs. 118-119, apunta que ya en la *Danza de la Muerte* al sastre se le caracteriza por sus hurtos. El propio Alcázar acude a esta figura en otras ocasiones. En el «Diálogo entre dos perrillos» (vv. 21-24), conocida fuente del cervantino «El coloquio de los perros», el narrador cuenta al compañero que su primer amor había sido un sastre que no le daba de comer, tópica situación de la novela picaresca.

[12] Véase M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992, pág. 52.

[13] M. Chevalier, *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978, pág. 80, a este respecto destaca que: «En los siglos XVI y XVII echan mano de los cuentos familiares, siguiendo el ejemplo de Cristóbal de Castillejo, los poetas aficionados a las obritas de circunstancias como Sebastián de Horozco, Baltasar del Alcázar y Juan de Salinas».

[14] Véase M. Chevalier, *Quevedo y su tiempo*, pág. 151. El estudioso francés, a este respecto, observa: «[...] lamentan los poetas que haya terminado el buen tiempo pasado en que las mujeres, no haciendo caso del dinero, solían rendirse a la pura pasión» y sigue unos cuantos ejemplos de romances y letrillas compuestos acerca del tema.

[15] Con palabras muy parecidas Lope de Vega defenderá en muchas ocasiones su ideal poético. En *La Circe*, por ejemplo, afirma: «Yo voy con la doctrina castellana, / que fray Ángel Manrique me aconseja, / por fácil senda, permitida y llana» (vv. 298-300), llaneza que, como se sabe, Góngora ridiculiza con sarcasmo extremo en el soneto «Patos de la aguachirle castellana». Es notorio que el Fénix, aunque no escribiera una poética, dejó esparcidas en sus obras muchas afirmaciones teóricas sobre el arte de hacer versos. Véase lo que opina por ejemplo en su «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía», en A. Porqueras-Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo Españoles*, Puvill Libros, Barcelona, 1986, págs. 71-79. En general, sobre el tema de la lengua literaria en el Renacimiento cf. L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento: (con una frangia cervantina)*, Stampatori Editore, Turín, 1979; W. Bahner, *La lingüística española del Siglo de Oro. Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los siglos XVI y XVII*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1966.

[16] Cf. Prieto, *op. cit.*, II, pág. 495: «Da la impresión que de las conversaciones poéticas en casa de los condes de Gelves partían Herrera y Alcázar para ejercitarse en poéticas contrapuestas con la sensación de que gran parte de la poesía de Alcázar es una parodia de la herreriana».

[17] Cf. A. Prieto, *op. cit.*, I, pág. 104.

[18] Cf. I. Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, págs. 143-145; M. Esgueva y A. Quilis, «Frecuencia de fonemas en el español hablado», *Lingüística española actual*, II, 1980, 1, págs. 1-25. Según Esgueva y Quilis los sonidos que hemos recalado son típicos de la fonética de los nombres de germanía.

[19] Véase G. Chiappini, *op. cit.*, pág. 26.

[20] J. M. Blecua, «El *Discurso* en eco de Baltasar del Alcázar», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 74-80. Blecua señala con puntualidad las coincidencias textuales.

[21] Cf. L. Astrana Marín, *op. cit.*, pág. 83 y A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, I, 1986, págs. 300-301. F. Márquez Villanueva, «Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell (eds.), PPU, Barcelona, 1989, pág. 408, nota 32, afirma al respecto: «Villalobos inserta un diálogo del marqués de Lombay con el eco en una carta al Almirante fechada en 1549, si bien dicho diálogo debe ser bastante anterior, pues menciona como viva a la emperatriz».

[22] Citamos por la ed. de Rodríguez Marín, pág. 46.

[23] Véase J. Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Imprenta María Ángela Martí, Barcelona, 1759, pág. 140 [hemos modernizado la grafía]. En el tratado —en que, como se sabe, el autor intercala capítulos suyos a otros del tío P. Diego García de Rengifo— se dedican varios capítulos a la técnica en eco utilizada respectivamente en los romances, en los sonetos y en otras composiciones (págs. 61-62, 106, 140-145).

[24] L. A. de Carvalho, *Cisne de Apolo*, A. Porqueras-Mayo (ed.), CSIC, Madrid, I, 1958, «Diálogo segundo», pág. 284.

[25] En *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, J. Francisco Pastor (ed.), Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1929, pág. 184 [hemos modernizado la grafía].

[26] G. Pozzi, *Poesia per gioco*, Il Mulino, Bolonia, 1984, pág. 97.

[27] A este propósito G. Gozzi, *op. cit.*, pág. 95, observa que «Il poeta latino aveva approfittato della suggestione equivoca sorgente da risposte che, pur ripetendo la stessa parola, vengono a dire altro per via del contesto; mancano però nel suo dettato alcuni degli elementi fondamentali della figura vera e propria, como la ripresa a contatto e la ripetizione della parola dimidiata».

[28] Esta segunda modalidad corresponde a la rima «couronnée», de abolengo medieval. Véase al respecto, W. T. Elwert, *Traité de versification française*, Éditions Klincksieck, París, 1965, pág. 109.

[29] Véase P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Slatkien, Ginebra-París, 1981, pág. 140. El autor menciona también un ejemplo sacado del repertorio de los *Leys*: «Si be casqus ditz qu'ama leyalmen / E men...».

[30] Cf. G. Pozzi, *op. cit.*, págs. 97-98: «Il Poliziano, agendo, com'era sua abitudine, sul doppio registro della filologia più esperta e dell'inventiva poetica più audacemente sperimentale, inaugurava la fortuna d'una formula che si espanderà fino al tardo barocco in tutta Europa. [...] Poliziano congiunge così l'artificio medievale dei versi ribattuti (o rime coronate) a quello classico dell'eco. Egli è quindi in tutto l'iniziatore della nuova forma dell'artificio».

[31] A. Poliziano, *Rime*, D. Delcorno Branca (ed.), Marsilio Editori, Venecia, 1990, pág. 166.

[32] Cf. G. Pozzi, *op. cit.*, págs. 98-102 y D. Delcorno Branca, «Da Poliziano a Serafino», en *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca. iii (Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia)*, Olschki Editore, Florencia, 1983, págs. 426-428. Entre los innumerables imitadores se pueden recordar a Pier Adamo da Mantova, Serafino Aquilano, Lancino Curzio, Giovanni Pollio Pollastrino, Francesco Panigarola, Marino, Basile, Rinuccini, G. B. Guarino.

[33] G. Pozzi, *op. cit.*, pág. 99.

[34] J. du Bellay, *Poésies françaises et latines*, E. Courbet (ed.), Librairie Garnier Frères, París, I, 1918, pág. 210. En el ámbito literario francés, P. Le Gentil, *op. cit.*, pág. 140, cita el caso de una composición en eco, sin intercambio dialógico, —el «Procès de deux amants»— de principios del siglo XVI: «Vostre justice ordonnance / En ce / Vrayement est souveraine; / Haine / S'introduit a tel nuisance, / Sans ce [...]». W. T. Elwert, *op. cit.*, págs. 110-111, recoge un ejemplo del siglo XVII de Marbeuf en línea con el poema de du Bellay:

Silvandre: Et parmi les frayeurs qui peut m'ôter d'émoi?

Echo: Moi. [...]

Silvandre: Que me conseilles-tu dans le mal que j'endure?

Echo: Dure [...]

A propósito de otras literaturas, el mismo Le Gentil, *op. cit.*, pág. 138, menciona además una escena de la comedia *Rubena* de Gil Vicente:

Felicio: Oh o mais triste onde vou?

Onde vou triste de mi?

O dores, matae-me aqui,

Onde nunca homem chegou.

Eco: Hou.

G. Pozzi, *op. cit.*, págs. 100-101, ofrece algún dato sobre la fortuna del eco en Alemania.

[35] T. Navarro Tomás, *op. cit.*, pág. 203. En cuanto al empleo del artificio en la tradición poética árabe de «Al-Andalus», véase E. García Gómez, «Una muwassaha andaluza ‘con eco’», en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, II, 1961, págs. 77-78.

[36] P. Le Gentil, *op. cit.*, pág. 140.

[37] A. Poliziano, *op. cit.*, pág. 167.

[38] L. A. de Carvalho, *op. cit.*, pág. 284. Además, hay que tener en cuenta que, según apunta Delcorno Branca en la edición citada de las *Rime*, pág. 167, la octava en eco de Poliziano «È l’única fra le rime volgari ad essere esplicitamente citata dal suo autore, per di più nel quadro di un’opera erudita come i *Miscellanea*». Los letrados españoles, por ende, pudieron llegar a conocer tanto el poema en sí como las reflexiones y comentarios teóricos del autor acerca del tema.

[39] J. de la Encina, *Teatro completo*, M. Ángel Pérez Priego (ed.), Cátedra, Madrid, 1991, págs. 331-334, vv. 1320-1419. Cf. J. de la Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, R. O. Jones y Carolyn R. Lee (eds.), Castalia, Madrid, 1975, pág. 215.

[40] J. Bermúdez, *Primeras tragedias españolas*, M. D. Triwedi (ed.), (Estudios de Hispanófila), University of North Carolina, Chapel Hill, 1975, págs. 168-169.

[41] L. de Rueda, *Obras*, Real Academia Española, Librería de los Suc. de Hernando, Madrid, II, 1908, pág. 343. Recuerdo que la tradicional atribución de dicha comedia a Lope de Rueda ha sido puesta en tela de juicio por A. Blecua en «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, 1978, págs. 403-434.

[42] Véase L. Elyane Roux, «Cent ans d’expérience théâtrale dans les collèges de la compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI^e siècle. Première moitié du XVII^e siècle», en *Dramaturgie et Société*, J. Jacquot, E. Konigson y M. Oddon (eds.), Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, II, 1968, pág. 508-509. La estudiosa, a propósito de esta obra, comenta: «Remarquons ici que ce procédé constitue un exercice littéraire à la mode, dans lequel l’auteur donne un exemple d’adresse dans la recherche de la rime et dans le jeu d’esprit. L’écho est donc une démonstration d’acrobatie intellectuelle à l’adresse des élèves, ce qui ne l’empêche pas de revêtir aussi un sens profond. En effet, les répliques qu’il donne aux questions posées par Palais et Rusticité sont si ambiguës dans leur brièveté que tous deux croient avoir été approuvés par Moïse; leur querelle recommence de plus belle. De son côté, Moïse s’étonne des combats intérieurs que lui livre son écho. Celui-ci est donc un procédé à mi-chemin entre l’allégorie et l’analyse psychologique, grâce auquel l’auteur met au jour les zones profondes de la vie psychique» (pág. 509).

[43] G. de Castro, *Obras*, Imprenta de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, I, 1925, pág. 153.

[44] Véase *Varias poesías de Hernando de Acuña*, E. Catena de Vindel (ed.), CSIC, Madrid, 1954, págs. 43-45.

[45] Recordemos que la controvertida cuestión sobre las mutuas influencias de los dos poetas en las respectivas redacciones de la fábula sigue sin resolver. Véase A. Blecua, «Gregorio Silvestre y la poesía italiana», *Doce consideraciones sobre el mundo hispanoitaliano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Publicaciones del Instituto Español, Roma, 1979, págs. 155-173.

[46] G. Torres Nebrera, (ed.), *Antología Lírica Renacentista*, págs. 310-311.

[47] A este respecto es forzoso remitir al detallado estudio de A. Alatorre, en «De poética hispanoportuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco)», *Boletim de Filologia*, XXIX, 1984, 1-4, págs. 235-271, que perfila la génesis e historia del soneto en eco, proporcionando numerosas indicaciones bibliográficas.

El autor recopila una muestra abundante de ejemplos, de tema tanto profano como religioso, además de citar varios casos procedentes de la literatura portuguesa e incluso americana, con un soneto de Sigüenza y Figueroa (pág. 270, nota 52). No deja tampoco de señalar el empleo del eco en algunas composiciones distintas del soneto, como un romance incluido en el *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* y un romance con doble eco de Sor Juana Inés de la Cruz (pág. 270, nota 54). M. Gauthier, *loc. cit.*, págs. 16-25, recoge numerosos sonetos en eco; entre otros, un poema del valenciano Melchor Orta, mitad en castellano y mitad en catalán. A. Prieto, por su parte, en *La prosa española del siglo XVI*, pág. 300, sólo menciona de paso el ejemplo de Julián de Medrano, autor de un «Soneto compuesto en la voz y respuesta llamada eco», incluido en su *Silva curiosa*.

[48] A. Alatorre, *loc. cit.*, pág. 248.

[49] Citamos por *Romancero y cancionero sagrados*, Justo Sancha (ed.), (BAE, XXXV), pág. 44. J. Díaz Rengifo, *op. cit.*, pág. 106, en el capítulo dedicado al soneto con eco también cita esta composición como ejemplo logrado del género. A. Alatorre, *loc. cit.*, da cuenta en detalle de las vicisitudes autoriales de este soneto y concluye afirmando que «no es disparate verlo como obra *probable*, aunque no “harto probable”, del gran salmantino» (pág. 242) [el subrayado es del autor]. Sin embargo, A. Bleuca no otorga ningún crédito a esta atribución y no incluye el soneto en su edición de la *Poesía completa* de Fray Luis, Gredos, Madrid, 1990, pág. 44.

[50] M. Gauthier, *loc. cit.*, págs. 53-55.

[51] A este propósito J. Weiner, en «Sebastián de Horozco y sus contertulios», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII, 1976, LVI, pág. 548, sugiere que el octavo diálogo sea anterior a 1560, año de la muerte de Diego López de Ayala que aparece en el mismo personaje. Y es plausible que, siendo así, todos los coloquios remonten aproximadamente a la misma fecha. Por desgracia no se conoce la cronología de las obras de Alcázar.

[52] Dicha obrita se encuentra anónima en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid de donde la ha copiado Gauthier, pero forma parte, con mucha evidencia, del conjunto de diálogos en eco que se hallan incluidos en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco. Véase la ed. de J. M. Asensio, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1874, págs. 265-275. De hecho Rosela, la mujer protagonista del segundo diálogo es la misma dama a la que se refiere Silverio en el primero.

[53] Cf. respectivamente, M. Gauthier, *loc. cit.*, págs. 56, 58, 61 y J. M. Bleuca, *loc. cit.*, págs. 75, 78-80.

[54] Véase al respecto J. Weiner, *loc. cit.*, págs. 548-549. El autor reconoce que estas obritas se produjeron dentro del mismo círculo literario y apunta que los dos coloquios anónimos «a lo mejor son obras de otro o de otros dos contertulios».

[55] F. Márquez Villanueva, *loc. cit.*, pág. 408.

[56] Sin embargo, Gracián utiliza el eco *en passant* en la prosa ingeniosa del *Criticón*. Jugando con la palabra y con el fenómeno acústico-poético correspondiente, construye pasajes como el siguiente: «De sus joyas sólo quedó el eco en hoyas y sepulcros; las sedas y damascos fueron ascos; las piedras finas se trocaron en losas frías; las sartas de perlas, en lágrimas; los cabellos tan rizados, ya erizados, los olores, hedores; los perfumes, humos. Todo aquel encanto paró canto y en responso, y los ecos de la vida en huecos de la muerte» (II parte, crisis IV, pág. 359 de la ed. de Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 1984).

[57] Véase J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, págs. 425-429, 494.

[58] J. M. de Cossío, *op. cit.*, pág. 378.

[59] Véase M. Gauthier, *loc. cit.* págs. 25-43. A. Alatorre, *loc. cit.*, señala que en la *Fuente de Aganipe* hay numerosas otras composiciones en eco. Sólo los sonetos son 66 (de los cuales 7 son portugueses y 4 italianos) más algunos sonetos octosilábicos (pág. 260, nota 9).

[60] Véase E. Scoles, C. Pulsoni, P. Canettieri, «Fra teoria e prassi: innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica», *Il confronto letterario*, XII, 1995, 23, págs. 374-375. Faria y Sousa con orgullo comenta que dicha sextina «es de Ecos y nadie la escribió jamás d' esta invención» (pág. 374). Los autores del estudio recogen el texto de la Parte VII de la *Fuente de Aganipe*.

[61] A. Alatorre, *loc. cit.*, pág. 246. Véase también O. Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Max Niemeyer Verlag, Halle / Saale, 1936, págs. 161-209 y, más en general, W. Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, F. H. Kerle, Heidelberg, 1955.

[62] L. de Vega, *Obras selectas*, F. C. Sáinz de Robles (ed.), Aguilar, Madrid, II, 1991, pág. 1358.

[63] J. Domínguez Caparrós, *op. cit.*, pág. 53. Citamos el texto por L. de Vega, *Obras XXX* (BAE CCXLVI), M. Menéndez Pelayo (ed.), Atlas, Madrid, 1971, pág. 42. También en teatro, recordemos que en la tercera jornada de *La fianza satisfecha*, comedia atribuida a Lope [W. M. Whitby y R. Roland Anderson (eds.), Cambridge U. Press, Cambridge, 1971, págs. 132-133], Cristo comenta en eco las afirmaciones de Leonido: «Ingrato cielo, ¿qué muralla – halla?, / ¿Ni qué defensa un desdichado – echado?, / cuyo deleite hoy consagrado – a grado, / una crüel sin afrentalla – halla, / y pretendiendo deshonnalla, – honralla; [...]».

[64] L. de Vega, *Poesía épica*, Librería Bergua, Madrid, 1935, pág. 33.

[65] Véase *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Bailly / Bailliére Madrid, II, 1911, pág. 462. G. Pozzi, *op. cit.*, pág. 101, apunta que la experimentación de la técnica en ámbito religioso se produce en Italia con Casoni y en Alemania con Spee, entre otros.

[66] Véase al respecto M. A. Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 1990, págs. 102-108.

[67] M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, Barcelona, 1981, pág. 27.

[68] P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, Á. Valbuena Briones (ed.), Aguilar, Madrid, II, 1991, pág. 1938.

[69] Cf. J. Subirá, «Calderón de la Barca, libretista de ópera», *Anuario musical*, XX, 1965, págs. 59-73; M. D. Stroud, «Stylistic Considerations of Calderón's Opera Librettos», *Crítica Hispánica*, 4, 1982, 1, págs. 75-82.

[70] Cf. G. Pozzi, *op. cit.*, pág. 99: «Infinita è la serie dei drammi pastorali o mitologici di quei vent'anni a cavallo fra i due secoli che fanno ricorso alla figura: fra di loro anche i più famosi nella storia del dramma musicale, la *Dafne* e l'*Euridice* del Rinuccini»; D. Dalla Valle, «Le theme et la structure de l'écho dans la pastorale dramatique française au XVII^e siècle», en *Le genre pastorale en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, C. Longeon (ed.), Pubs. de l'U. de Saint-Etienne, 1980, pág. 193: «La fortune de l'écho est telle qu'il devient un objet de débat et de théorie dès la fin du XVI^e siècle. Par exemple, il est amplement discuté par Angelo Ingegneri dans son traité *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, publié à Ferrare en 1598 [...] La plus illustre des pastorales italiennes qui ont eu recours à l'écho est sans doute le *Pastor Fido* de Guarini [...] c'est précisément à l'imitation du *Pastor Fido* et à la suite de son succès extraordinaire que l'écho se répand copieusement en France, dès les dernières années du XVI^e siècle».

[71] M. Querol, *op. cit.*, pág. 31. La repetición de los versos es total y carece de toda ingeniosidad verbal. En este caso el dramaturgo prefiere disfrutar el tríplice eco —del Olfato, la Iglesia y el Eco— para conseguir un efecto coral majestuoso, conforme a la escena dramatizada. Véase Calderón, *Obras completas. Autos sacramentales*, Aguilar, Madrid, III, 1969, pág. 576. Querol recoge también el ejemplo presente en la tercera jornada de *El año Santo de Roma* (págs. 29-30). En todo caso, los juegos poéticos que se pueden realizar con la técnica del eco son muchos y Calderón los explota todos. Véase, como ulterior ejemplo, el diálogo que Ulises mantiene con las sirenas en *El golfo de las sirenas*, S. L. Nielsen (ed.), Edition Reichenberger, Kassel, 1989, pág. 113.

[72] J. M. de Cossío, *op. cit.*, pág. 635.

[73] O. Jörder, *op. cit.*, pág. 168, nota 1. A este propósito G. Pozzi, *op. cit.*, pág. 101, señala que en Italia el eco no sobrevive al siglo XVII; en otros países, en cambio, sigue hasta el XIX y cita unos poemas de Victor Hugo, A. G. Schlegel y Paul Valery.

[74] J. M. Blecua, *op. cit.*, pág. 74.

RESUMEN PARA REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO

TÍTULO: EL *DISCURSO DE UNOS CUERNOS* DE BALTASAR DEL ALCÁZAR: ENTRE DONAIRE E INGENIO. CON ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE EL ECO LITERARIO

AUTOR: Marcella Trambaioli

LUGAR: Universidad de Pisa

TÍTULO DE LA REVISTA: *Analecta Malacitana*, XXI, 1, 1998

RESUMEN: Estudio temático y de las técnicas expresivas del *Discurso de unos cuernos* de Baltasar del Alcázar. La reconstrucción de la difusión del eco literario en España (tanto en la poesía lírica y dramática como en la prosa) permite averiguar que dicha composición del poeta festivo sevillano destaca como el ejemplo poético más brillante de una práctica literaria muy recurrente en las letras españolas del Siglo de Oro

ABSTRACT: This article analyses both the contents and the poetical techniques and devices of Baltasar del Alcázar's *Discurso de unos cuernos*. Moreover, it tries to evaluate it within the important tradition of the Echo device in Golden Age Spanish Literature (Poetry, Theatre and Prose). Because of its wit and poetical perfection, it seems to be the best Spanish example of this specific device used in a burlesque context

NOTAS: Análisis del *Discurso* de Alcázar y breve historia de la difusión y práctica del eco literario en España

DESCRIPTORES: Poesía jocosa / Eco poético / Eco en prosa / Lírica cortesana / Poesía trovadoresca / Rispetto / Égloga / Soneto en eco / Sextina en eco / Obras dramáticas / Teatro breve / Diálogo

KEY-WORDS: Burlesque Poetry / Echo device both in prose and in poetry / Troubadoresque Poetry / Rispetto / Eclogue / Echo Sonnet / Echo Sextine / Dramatic Plays / Burlesque Plays / Dialogue

IDENTIFICADORES: Alcázar, Baltasar / Castiglione, Baldassar / Ovidio / Castillejo, Cristóbal / Pacheco, Francisco / López Villalobos, Francisco / Carvallo, Alonso / Vinier, Gilles / Poliziano, Angelo / Tebaldeo, A. / Bellay, Joaquim / Encina, Juan / Rueda, Lope / Castro, Guillén / Acuña, Hernando / Silvestre, Gregorio / León, Luis / Horozco,

Sebastián / Vázquez, Pedro / Faria y Sousa, Manuel / Bermúdez y Alfaro, Juan / Vega,
Lope / Calderón, Pedro / Barrios, Miguel / Darío, Rubén

TOPÓNIMOS: Sevilla

PERÍODO HISTÓRICO: Siglo XVI y XVII