

Ludismo feroz: *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la épica burlesca

Diana Conchado
Hunter College
City University of New York

You now have learned enough to see
That cats are much like you and me
And other people whom we find
Possessed of various types of mind.
For some are sane and some are mad
And some are good and some are bad
And some are better, some are worse
But all may be described in verse.

T.S. Eliot

Y entre el sangriento humor rotas espadas.

Lope de Vega

En un intento de recontextualizar *La Gatomaquia* de Lope de Vega (1634) entre los varios parámetros genéricos que la informan, he optado por leer el texto según la fórmula ofrecida (pero pocas veces explorada, creo) por casi todos los críticos, y según la cual estamos ante “una épica burlesca escrita en siete silvas”. Tal fórmula parece bastante sencilla, aunque no creo que lo sea ni en su totalidad ni en cada una de sus partes constituyentes. La problematización del género del texto es también una problematización de género en el texto, lo cual no sorprende cuando consideramos que las obras de esta última época de la producción de Lope se caracterizan, en gran medida, por su experimentación genérica.

La “acción en prosa” que es *La Dorotea*, anuncia su independencia de los géneros literarios preestablecidos;¹ el *Castigo sin venganza* se denomina “Tragedia”, lo cual se opone a la formulación más usual de “tragicomedia” (la cual en sí había resultado experimental). La epístola a Claudio Conde es, según Rozas, “un texto conflictivo y estratégico, y como tal, de una admirable versatilidad en cuanto al género y en cuanto al significado.”²

Para muchos teóricos, el género, que Todorov define como “la codificación de propiedades discursivas atestiguada por la historia”³ es una especie de presencia inevitable que determina obras y lectores, creación e interpretación. Derrida se pregunta

Can one identify a work of art, of whatever sort, but especially a work of discursive art, if it does not bear the mark of a genre, if it does not signal or mention it or make it remarkable in any way?⁴

y formula esta hipótesis: “a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre.”⁵ Adena Rosmarin, en *The Power of Genre*, habla de género en un contexto de teoría retórica y pragmática: “A genre is a kind of scheme, a way of discussing a literary text in terms that link it with other texts, and, finally, phrase it in terms of those texts.”⁶ Una vez reconocida la arbitrariedad de éste o de cualquier sistema de clasificación (lo que Rosmarin llama “the edifying mistake of classification”),⁷ se puede usar el concepto de género como instrumento explicativo.

Según Claudio Guillén, género como principio estructurante funciona algo así como el dios Jano, mirando hacia delante y hacia atrás, lo cual significa que conceptos de lo genérico influyen tanto en el creador que opta por un esquema ya existente (o para inscribir su obra en él o para transgredirlo) como para el lector que acude a un proceso de emparejamiento y ajuste en su labor interpretativa.⁸ Las “señales”

¹ Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression: The Making of La Dorotea* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974) 325.

² Juan Manuel Rozas, “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega,” *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo (Madrid: Cátedra, 1990) 195.

³ Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990) 19.

⁴ Jacques Derrida, “The Law of Genre,” *On Narrative*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981) 60.

⁵ Derrida, 61.

⁶ Adena Rosmarin, *The Power of Genre* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1985) 21.

⁷ Rosmarin, 22.

⁸ Claudio Guillén, *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1971) 109.

genéricas determinan lo que esperan ambos de la obra, y éstas a su vez dependen de sus experiencias como lector.⁹

La Gatomaquia es, creo, un ensayo tentativo genérico, quizás tan calculado como el de la epístola a Claudio, en el cual se apuran las capacidades paródicas, satíricas y alusivas del género épico burlesco a la vez que se conjuga éste con el género métrico de la silva que, según Begoña López Bueno, “rompe los esquemas de los comportamientos genéricos establecidos hasta el momento de su aparición.”¹⁰ Ambos géneros en sí ofrecen ejemplos tanto del dinamismo de los discursos genéricos, como del “bagaje” que las formas llevan consigo a lo largo del tiempo. La épica burlesca en sí, ofrece un espacio textual idóneo para la consideración del proceso de evolución que ocurre cuando un elemento de un texto se “automatiza”. Según Tynianov, el elemento no desaparece sino que cambia de función; las señales genéricas de la épica asumen, en este caso, una función paródica.¹¹ La capacidad acomodaticia del género, además, le permite abarcar diferentes géneros, motivos y textos que también se parodian dentro del marco que establece. Por otra parte, su función satírica subvierte la “poeticidad” del género, subrayando lo “real” de las circunstancias.¹² Y la eficacia de la sátira depende de su capacidad de mostrar que la caricatura es representación más fiel de esa realidad que la obra idealizante.¹³

La Gatomaquia, pues, entabla un diálogo, a través de la imitación distorsionante de la parodia y la sátira, con la tradición y con la contemporaneidad, en un constante vaivén de recreación y rechazo que apunta a lo que Maravall llama el “sentimiento de amenaza e inestabilidad” en la base de “la gesticulación dramática del hombre barroco.”¹⁴

⁹ Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1974) 58-59.

¹⁰ Begoña López Bueno, “De la historia externa de este volumen a la historia interna de la silva,” *La Silva*, ed. Begoña López Bueno (Sevilla y Córdoba: Grupo P.A.S.O., 1991) 11. Para la idea de la silva como género, consúltese Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, “La silva entre el metro y el género,” en *La silva*; y también Elias Rivers, “La problemática silva española,” *Nueva revista de filología hispánica*, 36 (1988) 249-60.

¹¹ “Il en va de même avec l’automatisation, avec ‘l’usure’ d’un élément littéraire quelconque: il ne disparaît pas, seule sa fonction change, devient auxiliaire.” (J. Tynianov, “De l’évolution littéraire,” *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov [Paris: Seuil, 1965] 125).

¹² Véase Lía Schwartz Lerner, “Golden Age Satire: Transformations of Genre,” *Modern Language Notes*, 105 (1990) 279.

¹³ Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (London: Oxford Univ. Press, 1966) 112.

¹⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1980) 29.

La épica burlesca,¹⁵ al parodiar las convenciones del género épico, mira hacia atrás (como toda parodia) a antecedentes remotísimos que, sin embargo, a causa de la continuidad característica de la épica, han evolucionado poco a lo largo de los siglos. Cuando las ricas alusiones a textos y épocas anteriores chocan con la contemporaneidad, produciendo así una perspectiva satírica, a la visión retrógrada de la épica se le añade una orientación hacia el futuro, hacia la posibilidad de transformación y cambio. La capacidad acomodaticia del género permite que la parodia se extienda a incluir otros géneros, textos, motivos y formas (recuérdese que la épica es, según López Pinciano, un “embolsorio de tragedias”¹⁶) y que el nuevo texto, por lo tanto, tenga lugar y motivo para comentar sobre una gama de prácticas literarias y sociales. Resulta ser, creo, un vehículo idóneo para la reflexión vivencial y literaria efectuada con la distancia proporcionada por el humor. Si los poemas de la última época de Lope de Vega son “bifrontes”, como indica Juan Manuel Rozas,¹⁷ *La Gatomaquia* también lo es, y sugeriría que resulta más bien “multifronte” en su articulación de temas sociales, existenciales, textuales y morales. Sus referentes y dinámicas son variadísimos, y se llega a ellos a través de los hilos entrelazados de tradición, parodia, sátira y alusión. Comencemos intentando enfocar el diálogo con la tradición, la rebelde, a veces incómoda, genealogía épica que van trazando los versos del poema.

LA ÉPICA EN EL CICLO DE *SENECTUTE*

Lope, con muchos de sus contemporáneos, compartía una “obsesión épica” que lo instaba a querer o intentar versificar la gran historia heroica española. Un antecedente importante, Herrera, “divino” especialmente para Lope en tantos textos, había experimentado la misma inquietud:

¹⁵ El término “épica burlesca” no deja de resultar problemático, por varias razones. Además, la crítica literaria suele confundir “parodia”, literatura “burlesca” y hasta también “sátira”, lo cual, obviamente, dificulta nuestra comprensión de sus respectivas funciones y manifestaciones. Empleo el término “épica burlesca”, no sin reservas, por comodidad, y porque, tratándose de un género en que figura tanto el peso de la tradición, conviene recordar que existen obras denominadas como tal a través de los siglos. Para una discusión más amplia sobre éste y otros temas relacionados a la épica burlesca como género, consúltese Diana Conchado, “Género y poética en *La Gatomaquia* de Lope de Vega,” tesis doctoral inédita, Brown University, 1994.

¹⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, 3 tomos (Madrid: CSIC, 1973) 3: 149.

¹⁷ Juan Manuel Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de *senectute*’,” *Estudios*, 109.

Mas antes qu'en olvido cubra Muerte,
mi nombre umilde, celebrar espero
d'el español belígero la gloria.¹⁸

En la *Elegía IX*, después de una referencia a la ahora perdida *Gigantomaquia*, el poeta lamenta el no haber podido concentrar sus fuerzas para satisfacer su empeño épico:

i aquel rayo de Iúpiter sañado,
i los fieros gigantes derribados,
principio de mis versos grande i rudo,

i el valor d'españoles, olvidados
fincaron, que pudieron en mi pena
más mis nuevos dolores y cuidados.

Entre armas i entre hierro mal resuena,
cansado, el noble espíritu amoroso,
d'el mal que su sosiego desordena.

Dichoso quien en verso generoso
celebra las hazañas immortales,
i el vigor i el esfuerço valeroso; (vv. 103-14)¹⁹

Cristóbal Cuevas explica, en efecto, que los poemas “épicos” de Herrera realmente no lo son: “Se trata, más bien, de una poesía de exaltación, cantada en tono entusiasta, con el deseo prebarroco de hacernos sentir la emoción de lo sublime.”²⁰ Sin embargo, es en sus grandes canciones heroicas que su expresión patriótica está más lograda.

Lope también siente la carencia de una épica nacional, y su deseo por destacar como poeta serio con una obra de este género es sostenido, y de él resultan obras como *La hermosa de Angélica* y *la Jerusalén conquistada*.²¹ Las poesías épicas de

¹⁸ Citado por Cristóbal Cuevas en la introducción a su edición, Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa* (Madrid: Cátedra, 1985) 46. El soneto completo (XX del *Libro tercero de los versos de Fernando de Herrera*) aparece en la página 776 de dicha edición.

¹⁹ Herrera, 713.

²⁰ Cuevas, “Introducción,” 47. Consúltese “La poesía heroica y patriótica” (págs. 46-51) de esta introducción.

²¹ José Lara Garrido, “Fusión novelesca y épica culta en Lope de Vega (de *La hermosa de Angélica* a *la Jerusalén conquistada*), *Analecta malacitana* 4 (1981): 187-202. Este deseo de dar a España su épica redundó en fracaso con ambos poemas. El análisis del crítico inteligentemente traza este proyecto épico y sus muy distintas manifestaciones en los dos poemas, y muestra que en ambos casos, el plan inicial de Lope resulta demasiado estrecho para sus propios impulsos autobiográficos y novelescos, y, a la vez, demasiado ambicioso para su concepto algo limitado de la empresa épica. Para un interesante estudio de la écfrasis en *La Angélica*, que toma en cuenta su contexto ideológico y cortesano, consúltese Emilie Bergmann, “The Painting’s Observer in the Epic Canvas: *La hermosa de Angélica*,” *Comparative Literature*, 38.3 (1986): 270-88.

Lope suelen valerse de una retórica tremendamente nacionalista y hasta chauvinista.²² Son textos que muestran un empeño alimentado durante largos años por escribir la épica española (y/o católica) por excelencia, bajo perspectivas tan distintas como pueden brindar narraciones sobre el santo labrador madrileño (*Isidro*), las Cruzadas (*Jerusalén conquistada*) o la reina escocesa degollada (*La corona trágica*). En *La Dragonteá*, la dedicatoria al príncipe reitera su defensa de la historia, la raza y la fe:

Dos cosas me han obligado a escribir este libro, y las mismas a dirigirle a V. alteza: la primera que no cubriese el olvido tan importante victoria: y la segunda que descubriese el desengaño lo que ignorava el vulgo; que tuvo a Francisco Draque en tal predicamento, siendo la verdad que no tomo grano de oro que no le costase mucha sangre. En la una vera V. Alteza que valor tienen los Españoles: y en la otra como acaban los enemigos de la Iglesia; y en entrambas lo que deve a quien le ofrece su vida.²³

Asimismo, en el Prólogo de la *Jerusalén*, que Lope dirige al Conde de Saldaña, se refiere a ésta, su más reciente epopeya:

No querría que fuesse parto monstruoso, por lo menos yo le he escrito con animo de servir à mi patria tan ofendida siempre de los Historiadores estrangeros, y por culpa de las passadas guerras de los Moros, tan falta de los propios.²⁴

Como es sabido, este afán imperioso del autor por reivindicar su patria marginada por la historia le llevó a tomar unas libertades en cuanto a la cronología y la presentación de la historia duramente censuradas y burladas.²⁵

²² Como breve (y exagerado) ejemplo, ofrezco lo siguiente, de la *Jerusalén conquistada*:

Teme a Español, que todas las naciones
Hablan de sí, y al Español prefieren,
Español tiene en obras las razones,
Todas grandezas de Español refieren:
Español vence en todas oçassiones,
Todos del Español defensa quieren,
El Español no embidia, y de mil modos
Es embidiado el Español de todos. (VI, vv. 657-664)

(Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, 3 tomos [Madrid: CSIC, 1951] 1:251).

²³ Lope de Vega, *Obras completas*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, 1 tomo (Madrid: CSIC, 1965) 178. No deje de fijarse el lector en la última observación de la dedicatoria sobre el honor debido, tema insistente en Lope.

²⁴ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, 1:20.

²⁵ Pierce toca este tema con gracia particular al referirse a la *Jerusalén*: “La misma acusada falta de lógica de sus argumentos y la mal digerida erudición revelan con elocuencia la mentalidad literaria de Lope y le convierten en singular excepción entre todos aquellos coetáneos suyos que sacrificaron la poesía a la historia. Lope, de manera característica, hace todo lo contrario, pero no sabe decirnos claramente cómo ni por qué.” (Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro* [Madrid: Gredos, 1968] 249).

Pero, calidad aparte, el esfuerzo de Lope está en consonancia con las dimensiones ideológicas que tiene el género desde Virgilio, y que se ven movilizadas en el Renacimiento y Barroco. En un estudio importante, David Quint analiza la politización de la épica en Virgilio que resulta en una “teleología épica” que influye obras posteriores:

The *Aeneid* had, in fact, decisively transformed epic for posterity into both a genre that was committed to imitating and attempting to “overgo” its earlier versions and a genre that was overtly political: Virgil's epic is tied to a specific national history, to the idea of world domination, to a monarchical system, even to a particular dynasty. From now on, future epic poets would emulate the *Aeneid* itself along with the Homeric epics; future imperial dynasts would turn for epic inspiration less to Achilles than to Aeneas, a hero deliberately created for political reflection. Epics of the Latin West subsequently took political issues as central subjects, whether they perpetuated the imperial politics of the *Aeneid* or, as in the case of the *Pharsalia*, sought to attack and resist empire.²⁶

Con esto no se niega la postura a veces crítica de Virgilio ante su tema, sino que se contextualiza la *Eneida* en la historia del género como una obra que funde una determinada forma con una política particular. Lope, con otros muchos, hereda también la ideología de la épica culta.

Ahora bien, todo lo que se viene citando aquí como testimonio textual del empeño patriótico de Lope se puede atribuir claramente a la retórica (muy establecida, por cierto) del género épico. Por lo tanto, quizás no cabe otorgarles demasiado peso a estas fórmulas introductorias, ya que son parte de un repertorio archicodificado en pleno trance de desgaste. A pesar de la estrecha alianza entre este género literario y una ideología nacionalista y monárquica, y a pesar de su función adulatoria al servicio del sistema de mecenazgo, es muy posible que, a fuerza de repetición, las cargas semánticas de estas fórmulas se hayan desvirtuado. Sin embargo, si acaso (no lo creo) estas señales genéricas desempeñan una función puramente convencional, desprovista de significado más trascendente, entonces resulta igualmente cierto que brillan por su ausencia cuando leemos *La Gatomaquia*, el último intento “épico” del autor. No encontramos ni los prólogos, ni las dedicatorias adulatoras ni las rimbombantes declaraciones de fe y lealtad a la patria, más bien, todo lo contrario, en un texto que se ha considerado la anti-épica por excelencia, e interesantemente, el poema de corte épico (y narrativo, diría yo) más exitoso de Lope de Vega.

¿En qué momento abandona, o modifica Lope su proyecto épico? Habría que acudir a los años que Rozas señala como los albores del período último, *de senectute*, que se inicia en sentido más específico en 1631. Por el año 1627, año de la aparición de *La Corona trágica*, ya se van perfilando los rasgos que dominarán esta etapa final

²⁶

David Quint, *Epic and Empire* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1993) 8.

y esta obra, último ejemplo de epopeya culta, está, según Rozas, muy vinculada a su momento histórico.²⁷ Representa otra petición más de mecenazgo, tanto por el lado eclesiástico como por el de Palacio. Lope dedica el libro a Urbano VIII, y a la vez en él insinúa su candidatura como cronista real. El poema le brinda el título de doctor en Teología y de Caballero del Hábito de San Juan, pero sus pretensiones con respecto a algún favor de la corona española siguen frustradas. Por lo tanto, cabe pensar que entre 1627 y 1634, la ansiedad épica del poeta sufre una transformación que culminará en la respuesta aliviadora de *La Gatomaquia*. Los largos poemas de esta época son textos híbridos que combinan géneros y modalidades, reflexión y autorreflexión, desde el metaliterario *Laurel de Apolo*, a las meditaciones del *Huerto deshecho* y las tres últimas églogas, crónicas de vida y pérdida (“Amarilis,” “Felicio”, “Filis”). No hay épica en estos años sino introspección, y, bajo la máscara de Tomé de Burguillos, burla. Lope, autor de tan abigarrado repertorio, tiene a su disposición, además, los resortes de la comedia siempre vigentes, y de la prosa, con las cuales confecciona la rica textura, por ejemplo, de *La Dorotea*. ¿Por qué, entonces, la necesidad de una épica al envés?

Me parece que la respuesta está en que estos últimos años nada tienen de heroicos, a no ser la tremenda vitalidad que fomenta esta producción literaria a lo largo de tanta desgracia. Y porque la épica es la canción del *statu quo*, y los desengaños, especialmente aquéllos relacionados con la autoridad, ya son muchos. Escribe Carreño del contexto del *Castigo sin venganza* de 1631 (recuérdese que la obra lleva el subtítulo “tragedia”):

A estas alturas, en escritos que salen casi paralelamente con *El castigo*, Lope cuestiona los valores políticos y morales de los dirigentes...La crítica política, social, y no menos moral, es certera, aguda...²⁸

La Gatomaquia emplea la misma forma que el poeta había esperado ofrecer a su país alguna vez con versos que expresaban su apoyo del dogma, de la historia, de las instituciones. Mas ahora este género, ideologizado y codificado por Virgilio tanto tiempo ha, se carga de significados distintos. Hasta la majestuosa octava real es desterrada y remplazada por la caótica silva; la retórica épica, en este nuevo contexto, cobra sentido desde la perspectiva satírica que ofrece el conjunto. La “contra canción” paródica, la tergiversación de la épica, será el cauce de desengaño, frustración y queja. Todo se vuelca aquí no a instancias de un ideal, ni por adular a ningún mecenaz, sino primordialmente al servicio de un ludismo a la vez lúcido y feroz.

²⁷ Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute,’” 78-83. Existe una edición moderna de esta épica: *La Corona Trágica de Lope de Vega: una Edición Crítica*, ed. Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell (York, South Carolina: Spanish Literature Publications Company, 1982).

²⁸ Antonio Carreño, “Introducción,” Lope de Vega, *El castigo sin venganza* (Madrid: Cátedra, 1991) 26.

En un estudio en que se pondera la manera en que los poetas se leen y se escriben a sí mismos a través de los años, Lawrence Lipking hace algunas observaciones que podrían resultar sugestivas en este momento. En primer lugar, la auto-lectura que realiza un poeta cambia y evoluciona a lo largo de su carrera. Hacia el final de su vida, no es insólito encontrar en la obra de muchos un afán de liberarse de su pasado y de la presión de un futuro que inexorablemente los empuja hacia su obra última:

Before they take leave of their ghosts, they must put their affairs in order...Only a last full effort can compensate for the insufficiency and partiality of everything that has gone before. Last works, like last words, have a special aura of authority.²⁹

Debido al gran prestigio del género épico en ciertas épocas, y especialmente en la que nos concierne aquí, éste se consideraba el único realmente digno de cerrar la producción literaria de un autor.³⁰ Según Lipking, esto explica, en parte, la gran cantidad de epopeyas inacabadas, emprendidas en el ocaso de la vida. El género, además, proveía al autor con un último desafío, el de abarcarlo todo:

The essential question for the poet, however, is whether he has accomplished everything of which he is capable. That is why the epic acquired its prestige. It challenged the poet to sing, to plot, to stretch, to suffer; it drains him of all his abilities.³¹

Si, como se sugiere, la épica es fruto, en muchos casos, de un último, tremendo esfuerzo creativo por parte del poeta, ¿qué significa el hecho de que Lope de Vega encauce estos versos tardíos en un vehículo jocosos? Me parece que las observaciones de Lipking son particularmente relevantes en tanto que *La Gatomaquia* nos habla, desde su primer verso, de un marcado impulso hacia la auto-lectura, y hacia esta especie de “resumen vital” que el crítico encuentra en obras tardías. Si es importante acabar la vida con nota épica,³² Lope se da cuenta de que esto no es posible ni para él ni para su situación histórica. Esta última contribución a la empresa épica es una burla y las implicaciones de la situación del poema en la producción total de Lope necesariamente informarán nuestra interpretación. Se propone aquí una lectura que tome en cuenta la manipulación de los recursos de un género propagandístico y archiestable-

²⁹ Lawrence Lipking, *The Life of the Poet* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981) 67.

³⁰ Muchos autores clásicos, notablemente después de Virgilio, sienten a la vez la presión de producir una épica y la conciencia de que después de la *Eneida*, esto ya no es posible porque Virgilio ha perfeccionado, y, por lo tanto, matado al género. Según Hainsworth, esta “ansiedad” lleva a Ovidio a buscar una solución al dilema: producir una obra de sabor épico sin imitar a Virgilio. El fruto lo tenemos en *Las Metamorfosis*, obra híbrida y lúdica que, a pesar de sus modelos, logra eludir comparación con ellos (J. B. Hainsworth, *The Idea of Epic* [Berkeley: Univ. of California Press, 1991] 115-20).

³¹ Lipking, 68.

³² Hay un interesante paralelo entre los comentarios de Lipking sobre la relación de la épica con el ciclo vital del poeta y la relación del género con el momento histórico o cultural decadente. En ambos casos vemos que la épica implica cierta introspección histórica y cierta meditación sobre la extinción, las cuales se conjugan tanto con la capacidad “inclusiva” del género como con su tendencia a la generalización.

cido para lograr un proceso de auto-afirmación y protesta que queda manifiesto ya desde el título de la obra.

UNA GUERRA FELINA: GATOS LADRONES, GATOS AMANTES

En el género épico, tan definido y codificado por tradición (práctica y teórica) tales elementos como el título, metro, disposición, y versos iniciales, sirven para definir, o por lo menos, dirigir, en un primer momento, la lectura y recepción del texto. El seguir las huellas de sus antecedentes con respecto a los elementos más formales marca el empeño de los vates épicos a lo largo de los siglos:

Form is indispensable to all sentimental genres. It signals to readers what it is that they hold in their hands. Epic poets who wished to be known as such invoked the Muse or her Christian equivalent; they found a role for God or gods; they were generous with marvels, similes and funeral games; and they divided the poem into books. The poetical story would begin near the end of the natural course of events and compress its narrative within a short span of time....Not every poem incorporates all the details hallowed by Homer and Virgil, but the more the formal characteristics are dispensed with, the harder it is to call a poem an epic.³³

Las fórmulas introductorias, como el título y el *incipit* en particular, manipulan en gran medida la lectura que se hará del texto. Indica Fowler,

The reader comes to the beginning of the work already partly attuned by the title. The opening words are particularly influential, then, in preparing his expectations of genre in a more discriminating way.³⁴

En el caso de la épica burlesca, los signos iniciales del poema tienen una función doble, pues indican no sólo que se está empleando un recurso del repertorio épico, sino que se está efectuando algún tipo de revés sobre el recurso y el género que representa. Por ser la épica burlesca (en parte por su parentela con la épica) un género de tan definidas características, Dane explica cómo se puede comunicar con breves palabras la función paródica de un texto:

Two major factors lead to a decision of genre by a reader. One is the form of the work itself. The other factor is the author's direct signals of genre. Through such signals the parodist can select any target he wishes for his work. Whether or not text X 'is' a parody of genre Y, the parodist can insist that his reader interpret it as a parody of genre Y, perhaps through a mechanical device as simple as a title. A mock epic ought to be long, to duplicate the length characteristic of its target genre. But it

³³ Hainsworth, 144.

³⁴ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge: Harvard Univ. Press) 98.

is possible to construct a mock epic of one line, as long as enough epic signals are present—meter, specified words, diction. In this instance the brevity of the declared mock epic becomes part of its parodic effect.³⁵

El título que da Lope a su poema burlesco es la primera pista que tiene el lector sobre lo que le espera, y es suficiente, en realidad, para comunicar su género.³⁶ En el prólogo de la *Jerusalén conquistada*, escribe Lope con respecto al subtítulo “Epopeya trágica”:

Todos los antiguos y modernos dieron nombre à sus escritos del Capitan que celebraron, ò del lugar del successo, como Virgilio la Eneyda, Estacio la Tebayda, Homero la Ulissea, y Lucano la Farsalia, y assi se escusaron (como pudiera el Tasso) contentandose con el primero titulo. Pero à mi me ha sido fuerça, respeto del escribir Tragedia, para que se entienda la intencion de mi escritura, y que mi Poesia en esta materia es Tragica, de cuyas alabanças bastantemente habla Aristoteles en su Poetica.³⁷

Como ya hemos visto, *La Gatomaquia* no lleva subtítulo aclaratorio, en parte, suponemos, porque a diferencia de la *Jerusalén* (que, además, corría el riesgo de resonar demasiado con el título de Tasso), no necesita. El sufijo “-maquia” invoca toda una serie de narraciones épicas de batallas, desde la *Psychomachia* de Prudencio y la *Gigantomachia* de Claudiano, ambas del siglo cuarto, a las más recientes *Gigantomachias* de Fernando de Herrera (perdida), Manuel Gallegos (1628) y Francisco de Sandoval (1630). Pero este vocablo, que denota el muy serio tema de la guerra, va antecedido por una chocante referencia animalesca (enunciando desde ya una yuxtaposición paródica), y, al tratarse de una Gatomaquia, batalla animalesca, de gatos, la alusión principal y más directa es, claro, a *La Batracomiomaquia*. Queda establecido así desde el principio un vínculo con la épica burlesca antigua, vínculo que se refor-

³⁵ Joseph A. Dane, *Parody: Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne* (Norman and London: Univ. of Oklahoma Press, 1988) 121-22.

³⁶ Esto no es del todo cierto, ya que existe el soneto preliminar “De Doña Teresa Verecundia al Licenciado Tomé de Burguillos” que inmediatamente precede el texto de *La Gatomaquia* en el poemario. El soneto ofrece un resumen del tema del poema: “de los insignes marramaos / guerra de amor por súbito accidente.” (vv. 7-8) y establece su parentesco con los textos homéricos (vv. 5-6). Aparte del soneto, el poema aparece sin los demás preliminares que suelen acompañar los poemas épicos. Esto se debe, en parte, a que *La Gatomaquia* no aparece como texto independiente. No hay prólogo (basta el de las *Rimas humanas y divinas*), no hay composiciones en latín, ni sumario inicial. La dedicatoria a don Lope es esquemática y sigue directamente el título. (Sobre estas piezas prologales en la épica culta véase Pierce, *La poesía épica del siglo de oro*, 233). Al no indicar lo contrario, cito *La Gatomaquia* siempre por la edición de Celina Sabor de Cortázar (Lope de Vega, *La Gatomaquia*, edición, prólogo y notas de Celina Sabor de Cortázar [Madrid: Castalia, 1982]). Indico en paréntesis el número de la silva y de los versos citados.

³⁷ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* 1:29-30.

zará más adelante en la quinta silva, con otra referencia explícita al poema pseudohomérico.³⁸

La animalización del sujeto bélico queda, además, patente desde el título. El uso de personajes ínfimos, especialmente animales, es un recurso predilecto y tradicional de la epopeya burlesca que responde en parte a la trivialización y parodia de los motivos épicos mediante la cual opera la sátira de una realidad contemporánea. Los gatos aquí veremos que representan toda una sociedad minúscula, desde su indumentaria (“por gorra de Milán, media toronja” —I. 114) hasta sus armas (“que llevaban en forma de alabardas / aquellos cucharones / con que suelen sacar alcaparrones” —VII. 36-38). En vez de engrandecer el contexto con proporciones épicas, aquí todo se reduce a lo ínfimo (hasta hay una larga —y rarísima— digresión sobre los pigmeos en la séptima silva) lo cual hace eco a las repetidas insistencias sobre lo “enano” en estos últimos escritos.³⁹

Los valores tradicionalmente asociados con la épica también quedan degradados al reflejarse aquí a través de los más básicos instintos animalescos, como veremos más adelante con ejemplos concretos. Pero si se tratara principalmente de reducir la escala física y moral del mundo épico, cualquier animal le hubiera servido al poeta. Es más, se podría conjeturar que otras bestias menos evolucionadas, (como los ratones y ranas de *La Batracomiomaquia*, o las moscas y hormigas de *La Mosquea*) quizás hubieran provocado un contraste más violento con el aparato épico y, tal vez una sátira aún más punzante. Sin embargo, creo que el hecho de que estemos ante una *gatomaquia* (y no una “lagartomaquia”, por ejemplo) tiene no poca relevancia.

Se repite con frecuencia que Lope muestra una especial predilección por los asuntos felinos en varios escritos. Aparte de la obvia relación onomástica (Félix) del poeta con esta especie, lo cual apoya también el aspecto auto-paródico de *La Gatomaquia*, el gato, efectivamente, aparece representado literal o metafóricamente a lo

³⁸ Borghini hace una observación interesante aunque completamente errada al notar que: “L'autore, disdegnando un grecismo che poteva essere gradito ai culterani, usa la pronunzia popolare di Gatomaquia: come si può vedere nelle rime del poema.” (Borghini, 517 nota 1). El hecho es que la edición *princeps* reza “*La Gatomachia*” tanto en el título como en el texto. Resultaría tentador formar conclusiones sobre el carácter “castellanizante” del texto a base del comentario de Borghini; el texto del poema se refiere explícitamente, a “mis versos rudos españoles” (VI.84) y el título vendría a ser así otra declaración, aunque tácita, de anti-culteranismo. Recuérdese que el subtítulo de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* “No sacadas de biblioteca ninguna, (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos.” había ofrecido la más castiza “librería” a la “biblioteca” culta, en una pulla anti-pellicerina que alude al subtítulo de las *Obras de Anastasio Pantaleón*: “Salen a luz de la biblioteca de don José Pellicer.” Como veremos, estas protestas a las formas y usos culteranos las desmiente el propio texto. La tendencia de los editores al modernizar la ortografía y ofrecer *La Gatomaquia*, a la vez que mantienen la *Batracomiomachia* de la primera edición crea cierta confusión en este aspecto.

³⁹ “que no ha de dar la de un enano asombro, / si le lleva un gigante sobre el hombro.” (Epístola “A Claudio”, v.521-22); “Aquí también veréis ciertos enanos, / si los principes son caballerías, / que se llamaron pardos cortesanos.” (“A Baltasar Elisio de Medinilla”, vv. 190-192).

largo de la producción del autor. “Animal privilegié” dice Salembien en su análisis del vocabulario del poeta.⁴⁰ Notable en gran parte de estos ejemplos es la explícita identificación de lo felino con lo humano. En *La dama boba* de 1613 (I. vv. 405-488) se narra anecdóticamente en romance el parto de una gata con unos detalles que bien podrían proceder de un suceso doméstico corriente, incluyendo un marido sobresaltado, una partera y vecinos regocijados. La cuidada descripción de la escena —indumentaria, lenguaje, onomástica— anticipa en mucho las escenas de colectividad felina de *La Gatomaquia*. Además, se articula claramente la identificación entre gato y humano, como por ejemplo en el siguiente fragmento:

Finea: ¿Parió en el tejado?

Clara: No.

Finea: Pues ¿dónde?

Clara: En el aposento;
que cierto se echó de ver
su entendimiento.

Finea: Es mujer
notable. (I. vv.408-412)⁴¹

Este ejemplo es algo anómalo en el sentido que la equiparación gato/humano se presenta en el contexto de una narración separada, parentética y no (por lo menos) obviamente relacionada con la acción principal. Lo más frecuente es que se establezca la identificación con lo felino a base de una observación sobre el comportamiento humano, que casi siempre estriba en el apetito desmesurado: material (en cuanto a comida o presa) o erótico.

El primero de éstos se articula más a menudo a través de la tópica sinonimia germanesca de gato con ladrón en la literatura de los Siglos de Oro, la cual con frecuencia genera paronomasias de diversa índole. El término gato y sus derivados (ie. gatada, gatazo, gatear) abundan en las páginas de las obras picarescas en particular, como atestigua una consulta al *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*.⁴² Se refiere con éstos a toda especie de hurto: engaño, timo, estafa, incluso a la hipocresía efectuada para lograr algo de manera ilegítima (“hacer la gata”). Pero no hay que acudir a la germanía para ver al gato asociado con la idea de la apropiación transgresiva. Howey escribe sobre el sorprendente parecido entre, por ejemplo, gato, *cat* (inglés), *chat* (francés), *Katze* (alemán), *kittah* (árabe), *katu* (euskera) y *kath* (córnico) que “parecen derivar todos de la raíz aria *ghad*, que significa agarrar, o atrapar, como el

⁴⁰ L. Salembien, “Le vocabulaire de Lope de Vega,” *Bulletin hispanique* 34 (1932): 296.

⁴¹ Lope de Vega, *La dama boba*, ed. Diego Marín (Madrid: Cátedra, 1987) 80.

⁴² José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1977) 395-96. Muchas de las citas que aduce Alonso Hernández, como sería de esperar, proceden de obras como *Estebanillo González*, *El Buscón* y *Marcos de Obregón*.

gato coge a su presa.”⁴³ El carácter nocturno del gato también contribuye a su identificación con el hurto, ya que, como los ladrones, se mueve al amparo de la oscuridad. Leemos de la asociación noche/hurto en *La Gatomaquia*:

el manto de la noche temerosa,
aunque era todo el manto de diamantes,
en el zafiro nítido brillantes,
ojos del sueño, el hurto y el espanto.
(II. 220-23)⁴⁴

En *El sueño del infierno*, el personaje de Quevedo pregunta por los escribanos, ya que no ve ninguno. Se le asegura que sí los hay, pero

no usan ellos de nombre de escribano, que acá por gatos los conocemos. Y para que echéis de ver que tantos hay, no habéis de mirar sino que, con ser el infierno tan gran casa, tan maltratada y sucia, no hay un ratón en toda ella, que ellos los cazan.⁴⁵

En los Siglos de Oro, y en la obra de Lope, se juega mucho con las múltiples posibilidades de estos gatos polisémicos, “multiformes”, según dirá Tomé de Burguillos en el soneto fúnebre a Marramaquiz que aparece, por separado, en el mismo poemario que *La Gatomaquia*:

pues viven tantos gatos multiformes
de lenguas largas y de manos mizas. (vv. 13-14)

A veces, gato además se refiere a un talego donde se guarda dinero.⁴⁶ Ejemplos los tenemos en las mismas *Rimas humanas y divinas* del licenciado. En el soneto introductorio de *La Gatomaquia*, la supuesta autora, doña Teresa de Verecundia, se dirige a Tomé: “Bien merecéis un gato de doblones,” (v. 9). En *La Gatomaquia*, Marramaquiz se dirige a Zapaquilda, amenazando a Micifuf:

verás, si no me huye
y el bien que me quitó me restituye,

⁴³ M. Oldfield Howey, *El gato en la magia, la mitología y la religión*, trad. Violeta García (Barcelona: Edicomunicación, 1991) 313.

⁴⁴ Recordemos los versos del soneto CXXXVII de las *Rimas* de Lope: “la sombra, el miedo, el mal se te atribuya, / solícita, poeta, enferma fría, / manos del bravo y pies del fugitivo.” (vv. 9-11).

⁴⁵ Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*. Ed. Felipe C. R. Maldonado (Madrid: Castalia, 1982) 138

⁴⁶ Con criterios algo distintos, escribe Miguel Herrero García: “Del gato observa Lope dos cosas. Una, el calor que sufre por los meses de enero y febrero; y otra, una propiedad contagiosa...Lope se hace eco también del dicho popular sobre las muchas vidas del gato...Recoge asimismo Lope la observación del grande apego que los gatos tienen a los lugares donde se crían...” (“La fauna en Lope de Vega”, *Fénix* 1 [1935]: 58-59.

cómo le mato, y desollando el cuero
le vendo para gato de dinero. (V. 363-66)

En otro soneto jocoso de las *Rimas humanas y divinas...* “A una dama que a todo respondía “¡Zape!” se sugiere que ésta se “cure” con dinero de costumbre tan poco digna (y tan felina):

Pero porque mejor se encubra y tape,
haced que os den un gato de dinero,
que con el miz, olvidaréis el zape.⁴⁷

En la quinta escena del tercer acto de *La Dorotea*, también convergen varios significados de gato, y éste va asociado además, como en el ejemplo anterior, a la representación de la mujer:

Laurencio: ...que los micos orientales huelen a almizcle, y de los gatos se saca el algalia.

D. Bela: Dorotea huele bien naturalmente.

Laurencio: Por lo que tiene de gato, y al fin lo vendrá a ser de tus doblones. (III. v)⁴⁸

En *La hora de todos*, Quevedo presenta un “fullero con más flores que mayo en la baraja y más gatos que enero en las uñas”⁴⁹ sirviéndose así del tema de latrocinio y la común creencia que enero es el mes de brama de estos animales.⁵⁰ Esta última idea está también a la base de otro texto quevedesco, un romance, “Habla con enero, mes de la brama de los gatos” en donde se le encarece a enero que enamore otro año a los ratones en vez de los gatos, para que su casa, ahora convertida en veritable burdel felino, vuelva a estar tranquila y libre de ratones, ya que “No son los ratones bobos, / pues, viéndolos ocupados, / medio queso y un sombrero / me royeron entre tanto.”⁵¹

⁴⁷ Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. Blecua, 1403. Rozas escribe sobre el libro de Burguillos: “Son varios los sonetos que abordan el tema de la riqueza, superando, por claridad y agresividad, este tema ya viejo en Lope, manifestado ahora sobre todo en el desencanto ante el mecenazgo, muy unido lógicamente al tema de la riqueza.” (Rozas, “Burguillos como heterónimo de Lope,” *Estudios sobre Lope de Vega*, 204).

⁴⁸ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1968) 260.

⁴⁹ Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. Luisa López Grigera (Madrid: Castalia, 1975) 129. “Uña”, “echar las uñas”, “lograr las uñas” y “uñaada” también pertenecen, por metonimia, al campo semántico que denota el latrocinio (ver José Luis Alonso Hernández, pág. 765-66) y participarán de los equívocos conceptistas relacionados con gatos en textos como *La Gatomaquia*.

⁵⁰ Rodríguez Marín recoge, entre sus comparaciones andaluzas, “Más enamoro que gato en enero.” Lo cita Ricardo Monner Sans, “Refranero gatuno,” *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)* 2 tomos [Madrid: 1977] 1:330.

⁵¹ Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, 250. El razonamiento del narrador de Quevedo es parecido al de Júpiter en *La Gatomaquia*, quien envía unas nubes espesas por temor de que “muertos los gatos, esta tierra / se coma de ratones; / porque se volverán tan arrogantes / que ya considerándose gigantes, / no teniendo enemigos de quien huyan / y el número infinito disminuyan, / serán nuevos titanes, y querrán

La representación del gato en el romance como animal sumamente sexual es un tópico de la época, y llega a conjugarse con los otros significados que hemos visto. “El gato es un símbolo universalmente reconocido de lascivia, sin duda por su capacidad de coito repetido,” escribe Donald McGrady.⁵² Según Paul Megnin,

Entre los antiguos pueblos germánicos el gato estaba considerado como un símbolo del adulterio y al mismo tiempo de la independencia: entre los escandinavos y los pueblos del norte de Europa era el emblema del amor; se representaba siempre a la diosa Faya en un carro tirado por dos enormes gatos.⁵³

Su asociación con el sexo y el amor se extiende también al matrimonio, y vemos en algunas culturas que la presencia de un gato puede causar, bendecir y prolongar una unión.⁵⁴ Megnin alude también a “la idea oriental de que de todas las hembras de los animales, la que más se parece a la mujer por su elasticidad, sus mimos, su inconstancia y sus furros, es la gata.”⁵⁵ También cabe mencionar en este contexto la asociación del gato, animal desterrado de la Biblia, con los supuestos actos lascivos (como el *osculum infame*) atribuidos a hechiceras, herejes y otros grupos perseguidos por los Tribunales Eclesiásticos en la Edad Media y el temprano período moderno.⁵⁶

Para Lope, de las bestias, “ningunas son iguales / en amor a los gatos” (IV. 30-31) y “Los gatos, en efecto, / son del amor un índice perfecto” (IV. 67-68) no sólo en *La Gatomaquia*, sino en varios textos que se valen de la imagen del gato (frecuentemente colocado sobre un tejado) para representar el amante ansioso, con celos y deseos. En una carta de 1611, escribe el poeta refiriéndose a un Morales (se refiere, creo, al autor de comedias Juan de Morales, marido de Jusepa Vaca):

“No sé qué le ha tomado, que, si celoso salió de aquí, ha vuelto celosísimo: las sombras se le antojan hombres, y su huésped lo quiere echar de su casa porque con la tajante desnuda y una vela en la siniestra mira los sótanos y desvanes antes que se acueste, por ver si halla algunos amantes en figura gatesca por los tejados.”⁵⁷

habitar nuestros desvanes.” (VII. 334-41). La actitud más bien pedestre del rey del Olimpo, claro está, proporciona otro ejemplo de parodia de los temas épicos clásicos, a la vez que añade una faceta más a la satírica representación del poder real en el poema.

⁵² Donald McGrady, “Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope,” *Bulletin Hispanique* 85 (enero-junio 1983): 58.

⁵³ Citado en Howey, 270-71.

⁵⁴ Véanse unas interesantes anécdotas en Howey, páginas 274-75.

⁵⁵ Citado en Howey, 270-71.

⁵⁶ Sobre el “beso obsceno”, los gatos y su asociación con lo demoníaco, consúltese Jeffrey Burton Russell, *Witchcraft in the Middle Ages* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1972), especialmente págs. 129-32.

⁵⁷ Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín (Madrid: Castalia, 1985) 89-90.

En la *Historia de Tobías*, en una graciosa alabanza de los amores de los discretos burros, que “su secreto amor” dicen como “gente palaciega”, éstos se contraponen a los escandalosos felinos en celo:

No como celosos gatos
 Cuando hay tejado y sarao,
 Despiertan con marramao
 A sus sueños, como ingratos (Acto I)⁵⁸

En el tercer acto de *La noche de San Juan*, Don Juan y Tello, comentando los festejos, aluden al canto del amoroso gato, encaramado, como de costumbre:

Don Juan: Música lleva el Prado.
 Tello: Los tres parecen gatos en tejado.
 Don Juan: Conozco aquel romance y quién le hizo.
 Tello: El tiplazo es lechón con romadizo. (vv. 2215-2218)⁵⁹

Otra ecuación explícita de la fórmula amante=gato se encuentra en *Las almenas de Toro*,⁶⁰ y de ella citaremos extensamente por parecernos casi un resumen en rondallas de la acción de *La Gatomaquia*. Suero, admitiendo el amor natural de todo ser (perros, monas, machos, rocines) les concede la primacía a los mizos:

Mas todo es poco, igualado
 al tierno y gruñido amor
 de un gato maullador
 por enero en un tejado.
 ¡Qué cosa es velle rondar,
 haciendo espada la cola,
 si no está la gata sola,
 que nunca lo suele estar!
 Pues si acaso hay dos o tres,
 ¡qué dama, y qué melindrosa!
 se relame desdeñosa
 el lomo, el cuello y los pies.
 Llégase el gato atrevido,
 y dícele su razón
 en lengua que Salomón

⁵⁸ Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, tomo VIII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo (Madrid: Atlas, 1963) 159.

⁵⁹ Lope de Vega, *La noche de San Juan*, ed. Anita K. Stoll (Kassel: Ed. Reichenberger, 1988) 122.

⁶⁰ La obra lleva la fecha de 1618 en la Parte XIV de las *Comedias* aparecidas en 1621, pero Morley-Bruerton la fechan, según Lázaro Carreter, “entre 1612-1619 (probablemente 1610-1613).” (Véase Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, 2da. ed. revisada por F. Lázaro Carreter [Salamanca: Anaya, 1968] págs. 155, n. 87 y 534).

no se la hubiera entendido.

Ella, en un tiple falsete,
respóndele que se vaya;
él la promete una saya,
y ella un favor le promete.

Los gatos que en torno están,
ya con los celos crueles,
suenan cotas y broqueles,
y hacia la gata se van.

Deshónranse unos a otros
hasta llamarse fulleros,
erizan los lomos fieros,
y empínanse como potros.

Comiézase una cuestión
que suele durar un día;
la lengua es algarabía,
celos y amor la ocasión.⁶¹

Aquí vemos que rasgos distintivos de la prosopopeya son la pasión, los celos, la coquetería de la gata, los intereses, y más importante, un lenguaje indescifrable (como la de los gatos culteranos). Todos estos elementos se desarrollarán en *La Gatomaquia*.

Hemos visto que el uso metafórico de lo felino parece tener especial arraigo en cuanto a su referencia a lo femenino. La asociación es antigua y tradicional (“feline is everywhere regarded as feminine”⁶²) y no desvinculada del tema de la sexualidad. Herodoto, por ejemplo, habla del culto de la diosa *Pasht*, con cabeza de gata, ante la cual las mujeres bailaban sus danzas lascivas.⁶³

Una articulación folclórica de la relación mujer/gata, el motivo esópico de la “gata de Venus” que se aduce para mostrar la naturaleza básicamente incambiable de los seres humanos (“la que es gata gata será”) aparece en diversas obras, incluyendo *El castigo sin venganza* (vv. 2381-2389), y un soneto de Tomé de Burguillos (“Casóse un galán con su dama y después andaba celoso”).⁶⁴ Aunque la anécdota se

⁶¹ Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, tomo XVIII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo (Madrid: Atlas, 1966) 269.

⁶² Nor Hall, *The Moon and the Virgin: Reflections on the Archetypal Feminine* (New York: Harper and Row, 1980) 46.

⁶³ Hall, 46.

⁶⁴ Véase, además del artículo de McGrady, la nota de la edición de Antonio Carreño para más información sobre el motivo, su utilización por Lope, sus antecedentes y bibliografía. (pág. 225). Rozas asocia la fábula con el “factor Pellicer”; véase su “Texto y contexto en *El castigo sin venganza*” (en *Estudios*, esp. págs. 366-69) y las reservas al respecto de Antonio Carreño (“‘Las causas que se silencian’: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega,” *Bulletin of the Comediantes* 43 [1991]:11-12.).

puede traer a colación en relación con cualquier costumbre o vicio, en ella se narra el caso de una gata transformada en mujer por los dioses a instancias de los ruegos del hombre que la ama. Un día éste tiene la oportunidad de presenciar la pervivencia de la naturaleza felina de su amada cuando un ratón tiene la mala suerte de pasar por delante de ella. Sólo quisiera destacar tres puntos relevantes aquí: la tenue (y misógina, huelga decir) diferenciación entre mujer y gata, la rapacidad violenta inherente en su carácter, y el erotismo obviamente, aunque no explícitamente, provocado en el hombre por esta gata/mujer. Dicho sea de paso, en el relato del motivo en *El Castigo*, obra no muy lejana cronológicamente de *La Gatomaquia*, y en la que el elemento erótico ocupa un importante lugar, la descripción de la gata anticipa los retratos de Zapaquilda: “Estando en su estrado un día, / con moño y naguas de tela,” (vv. 2381-82).

En una carta de Lope al Duque de Sessa, del verano de 1617, leemos de las mujeres:

cierto que tienen no sé qué simpatía con algunos animales: providencia, con las hormigas; mudanza, con los camaleones; veneno con las víboras; almas, con los gatos, porque ésas deben de ser las que ellas dicen que nos dan a nosotros; y aquello de resbalarse cuando quieren, de las anguillas del Tajo. Conque todos son reveses.⁶⁵

De este cuadro compuesto verdaderamente grotesco podríamos sacar no pocas conclusiones, pero lo que interesa ahora es la idea de la mujer como gata, que “da gatada” (“robar algo con disimulo y zalamería y salir huyendo después”⁶⁶). En la ecuación mujer/gata se conjugan las nociones de concupiscencia, materialismo, y traición, y todas se verán articuladas en Zapaquilda, protagonista femenina de *La Gatomaquia*.

La gata, que se muestra interesada y antojadiza desde el principio al preferir al gato forastero (“siempre las novedades son gustosas; / no hay que fiar de gatas melindrosas.”—I. 290-90), le miente a su antiguo amante (I. 371, 379-84) y se aprovecha de los regalos del rival (II. 26-37). Su orgullo y posesividad la hacen envidiosa y celosa aunque no quiera a Marramaquiz (II. 370-77) y, ante la propuesta de matrimonio de Micifuf, sugiere fría y tajantemente que sería provechoso prevenir la reacción del celoso gato rechazado: “Mejor será matalle con veneno.” (III. 193). Su natural agresividad sale a relucir a cada paso. Literalmente saca las uñas al encontrarse con Micilda en la cárcel (IV. 151-52), y su equiparación con Nerón (VI. 193-95) tampoco nos sugiere una innata compasividad. Su regocijo al verse socorrida “más llena de aleluya, / más alegre, contenta y más quieta” (VII. 169-70), y la celeridad con la cual, como la Gertrudis hamletiana, “mudó el pálido luto en rico traje” (VII. 398), muestran vivamente hasta qué punto está despreocupada de los estragos ocasionados en torno a un conflicto, nos dice repetidamente el texto, causado por ella misma, sus caprichos y

⁶⁵ Lope de Vega, *Cartas*, 201-202.

⁶⁶ Alonso Hernández, 396.

su traición (“Elena de las gatas”). Su instinto natural de sobrevivencia (a diferencia de los gatos machos aquí) predomina en todo momento—la que es gata, gata será.

Y Zapaquilda es sólo un representante, aunque central, en el precario escenario en que se mueven los gatos del poema, y en donde también predominan la traición, el hurto y el furor erótico. Si éstos existen en el ambiente pintado por la épica culta sería (los amores de los dioses, por ejemplo), no están ahí ni con la misma insistencia ni como sustitutos de otros valores nobles. Al introducir las diversas asociaciones felinas, el discurso épico se mueve hacia la polifonía, incorporando, por ejemplo, la germanía y el lenguaje amoroso decididamente antipetrarquista, y socavando así el impulso hacia la monoglosia y aún hacia una temporalidad más bien cerrada y absoluta que, según Bakhtin, son características de la épica.⁶⁷ Las paronomasias, homonimias, y alusiones sugestivas, socavan la autoridad del discurso épico, y subrayan la subversión de valores ya operante en la reducción de los personajes y sus acciones.

El latrocinio aquí, empezando con los “préstamos” que hace el mismo texto, y que crean su rico intertexto, es frecuente. En una digresión situada en la invocación inicial del poema, se justifica el tema felino del mismo, alegando:

que, como otros están dados a perros
o por propios o por ajenos yerros,
también hay hombres que se dan a gatos
por olvidos de príncipes ingratos
o porque los persigue la fortuna
desde el columpio de la tierna cuna. (I. 19-22)

Se alude de inmediato aquí al problema, insistente en Lope, y en este texto, del mecenazgo. La anfibología hace el enunciado eficaz y conciso: el poeta se ve a la vez relegado a cantar a los gatos, no a los señores (pues no lo agradecen) y también se ve forzado a robar para sostenerse, por culpa de la falta de apoyo de éstos. El hurto puede tener varios objetos, pero el que hay que tomar en cuenta es la obra creativa misma, hurto de que se había quejado tanto el poeta a lo largo de su vida, bajo sus diferentes máscaras líricas. Leemos en un romance del ciclo pastoril:

⁶⁷ M. M. Bakhtin, “Epic and Novel,” *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: Univ. Texas Press, 1981) 13. Sin embargo, la caracterización de Bakhtin, que creo útil al establecer parámetros entre la épica culta y la épica burlesca, resulta algo problemática. En primer lugar, no queda muy claro si el autor habla de la épica “primitiva” o de la épica culta; esto resulta ser importante especialmente al hablar de Lucano o de las epopeyas renacentistas que sacan su tema de un pasado reciente (*Os Lusíadas*, *La Araucana*, por ejemplo), aunque, también reconozco que podríamos concluir que ya éstas muestran huellas del proceso de “novelización” en que entra el género. Por otra parte, tengo serias dudas sobre el carácter “monológico” incluso de las obras homéricas, que en tantos momentos parecen manifestar una especie de auto-parodia. Todorov observa atinadamente que la definición bakhtiniana de la épica contiene la palabra “épica” dos veces (*epic past*, *epic distance*); véanse sus demás comentarios sobre las incongruencias en las definiciones de épica y novela en *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984) 88-90.

fuera de que ha pocos días
 que ciertos poetas mozos
 dan en llamarse Belardos,
 hurtándome el nombre solo.⁶⁸

Más tarde, en el contexto de desengaño del ciclo de *senectute*, la epístola a Claudio Conde retoma la idea de los poetas jóvenes que se valen de sus ideas, aunque éstos ahora se ven además como obstáculos a sus pretensiones en Palacio: “pero tengo por vana hipocresía, / hurtar de noche y murmurar de día.” (vv. 515-16).⁶⁹ Se repite la protesta en las *Rimas de Tomé de Burguillos* en el soneto a Bartolomé Leonardo: “¿qué valentía / puede tener, leyendo ajenos versos, / copiar de noche y murmurar de día?”⁷⁰ De cierta manera, esta epopeya burlesca también participa del hurto con una flagrante intertextualidad en la que hasta los gatos, o, más bien, precisamente los “gatos”, citan a Ovidio y Garcilaso (V. 292-95; VI. 166-70. *et al*).

En la dedicatoria que sigue a la invocación, en donde el yo narrativo se dirige a don Lope, destinatario de *La Gatomaquia*, el tema del robo cobra matices políticos y étnicos: “el holandés pirata, / gato de nuestra plata.”⁷¹ El peligro, ya convertido en tópico, de los piratas procedentes de las Provincias Unidas, se reitera luego en la silva quinta, en otro apóstrofe a don Lope, en donde se alude al Mediterráneo como espacio en donde se puede navegar “sin velas de Mauricio ni Rodolfo” (V. 12).

Uno de los paradigmas estructurantes de *La Gatomaquia* es el motivo del rapto de Elena la de Troya, el cual provoca el conflicto de la *Iliada*. El texto de Lope hereda este esquema al modelarse, en parte, sobre la *Batracomiomaquia* y su parodia de los temas homéricos. Es de notar, sin embargo, que en la *Batracomiomaquia*, el conflicto no se debe al hurto, sino a que el ratón Psicharpax se ahoga al estar montado sobre el lomo de la rana Physignathos. *La Gatomaquia*, al atribuir la guerra final al

⁶⁸ Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño (Madrid: Cátedra, 1984) 182. El fragmento citado es del romance pastoril que comienza “Mil años ha que no canto,” (vv.17-20)

⁶⁹ Cito de la edición de Felipe Pedraza, *Lope de Vega esencial* (Madrid: Taurus, 1990) 392. Sobre la epístola y los jóvenes dramaturgos rivales/enemigos de Lope, véase el magistral estudio de Juan Manuel Rozas, “El género y significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega,” en *Estudios*, 169-96.

⁷⁰ Lope de Vega, *Obras poéticas*, 1368.

⁷¹ El vituperio a los holandeses es frecuente en la época, especialmente en Quevedo, que no gasta rodeos: “Van por oro y plata a nuestras flotas como nuestras flotas van por él a las Indias.” Véase el apartado XXVIII de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, 130-35. Lope, en otro texto dedicado a su hijo Lope, la égloga piscatoria “Felicio”, se refiere al “holandés pirata, / tan rebelado a Dios como a su dueño.” (Lope de Vega, *Obras escogidas*, ed. Carlos Sainz de Robles [Madrid: Aguilar, 1964] 2:267). La ya formulaica asociación del holandés con la piratería (pues España también fue el blanco de corsarios ingleses y franceses) quizás fue reforzada por la captura llevada a cabo por los holandeses de una flota de Indias en la bahía de Matanzas en septiembre de 1628, la cual fue devastadora para el país en términos económicos, políticos y psicológicos. Ver, al respecto, J. H. Elliott, *The Count Duke of Olivares: Statesman in an Age of Decline* (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1986) 362-65.

robo de la esposa, se muestra así más cerca del esquema homérico, pero, también (y esto es clave), a la obra previa del mismo Lope, en la cual las alusiones al motivo de Elena y a la materia de Troya son frecuentes y participan de la evolución del gran tema que Lope elaborará a lo largo de su trayectoria literaria. La materia de Troya, por lo tanto, sirve un doble fin importante en el texto. Por ahora, sin embargo, cabe recordar que en la base de la trama del poema está un hurto (o quizás dos) al que se refiere explícitamente varias veces, y al que además apuntan alusiones a otros raptos: Júpiter y Europa (II. 6-12; V. 10), las bodas de Hipodamia (V. 294), Plutón y Proserpina (V. 380), Galván y Moriana (V. 391), y Mandricardo y Doralice (VI. 4-5).⁷²

Reforzando temáticamente este hurto fundamental, están los múltiples hurtos felinos mediante los cuales los personajes logran sobrevivir y, especialmente, cortejar y enamorar. Cuando se junta la multitud de gatos que viene a comprobar la hermosura de Zapaquilda:

pues no estaba segura
 en sábado morcilla ni asadura,
 ni panza de cuajar ni, aun en lo sumo
 de la alta chimenea,
 la longaniza al humo,
 por imposible que alcanzarla sea. (I. 257-61)

La calvicie de Panzudo se explica no por amores y la sífilis resultante (“cuando a un amante viene la pelona”), sino por el golpe que le pega una fregona por su osadía al intentar robar una tripa:

cuando menos atenta le miraba,
 asido del principio de una tripa,
 que a la vista las manos anticipa,
 le fue desenvolviendo hasta el tejado,
 como cordel de un cabo y otro atado
 del ovillo de sebo el laberinto. (VI. 333-38)

El narrador, al contemplar la infidelidad inicial de Zapaquilda ante la caballerosidad de su amante, ofrece la siguiente erotema:

¿Quién pensara que fuera tan mudable
 Zapaquilda crüel e inexorable,
 y que al galán Marramaquiz dejara

⁷² Cito sólo unos ejemplos: “y porque defendió Malvillos / a robar la novia, dio dos cabes,” (V. 329-30); “Así Paris robó la bella Elena, / las naves guardando en la marina; / y así fiero Plutón a Proserpina.” (V. 378-80); “Y lo mismo decía, cuando el rapto / de Elena fementida,” (VI. 21-22); “el suceso estupendo / del robo de su esposa” (VI. 39-40); “El robo de su esposa exageraba,” (VI. 222); “mi esposa me han robado” (VI. 317); “y vengado también del atrevido / que le robó su esposa” (VI. 345-46); “y de mi parecer mejor sería / querellarse del robo y castigalle” (VI. 377).

por un gato que vio de buena cara,
 después de haberle dado
 un pie de puerco hurtado
 pedazos de tocino y de salchichas? (I. 294-97)

Zapaquilda misma, (y recordemos la antes citada observación de Laurencio sobre Dorotea) con todo su mirlo, no se muestra menos dada al latrocinio que el gato, ya que se nos dice que las heridas que recibe en su lucha con Micilda la alejan provisionalmente del pillaje. En una graciosa observación bipartita (III. 15-16), en la cual la segunda parte socava paródicamente el manido *topos* de la primera, leemos

que sangrada en la cama
 la tuvo el accidente
 dos días, que faltó sol al tejado
 y estuvo la cocina sin cuidado, (III. 13-16)

Zapaquilda hurta, y hasta sus ojos hurtaron su color, según el enamorado Micifuf. El acto ilocutorio del gato, al jurar a los ojos de su amada con un lenguaje figurado bastante formal y tópico, apunta de manera sutil a la rapacidad de ella (y de Marramaquiz, claro), a la vez que enlaza una serie de elementos cuya yuxtaposición resulta, de nuevo, paródica y humorística:

Por esos ojos que a la verde falda
 de las selvas hurtaron la esmeralda,
 que si entonces le hallara en el tejado
 que no llevara, como se ha llevado,
 el queso y el relleno. (III. 225-29)⁷³

Entre las víctimas de Marramaquiz en las interrumpidas nupcias, está uno cuyo nombre mismo, en un burlesco desplazamiento animalesco, delata su proeza particular: "A un gato que llamaban el Raposo, / más que por el color, por el oficio," (V. 313-14). Con esta prosonomasia, la bisemia principal basada en el uso metafórico de gato por ladrón se supera hiperbólicamente (tornándose así, podríamos decir, en

⁷³ El acto ilocutorio es, sabemos, siempre convencional, y depende de "una especie de ceremonial social que atribuye a una determinada fórmula, empleada por una determinada persona en determinadas circunstancias, un valor particular." (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni [México: Siglo Veintiuno, 1987] 385). Al ser un acto cumplido en el habla, está desvinculado de las consecuencias del habla, aunque no de la situación de los interlocutores (piénsese sólo en las múltiples promesas del *Burlador de Sevilla*). Ahora bien, Micifuf resulta ser un gato bastante retórico, como veremos, muy dado a las fórmulas y a la ceremonia, y el texto aprovecha muchas oportunidades para burlarse de esto. El fragmento que acabo de citar resulta paródico no sólo por la manera en que el injerto de elementos bajos desinfla la retórica previa, sino porque el gato está jurando un imposible, ya que la escena del tejado y el rapto del queso y relleno ya se han efectuado. El acto ilocutorio con el cual se dirige a su amada, resulta entonces paradójico en sí y subvierte la recargada declaración de hombría que se hace a lo largo del discurso.

“metáfora de metáfora”), ya que este “gato” es más que esto, pues ha llegado a ser hasta “raposo”.

Finalmente, Marramaquíz, furioso aunque lúcido, expresa conceptuosamente la relación gato/ladron (y su referente último: hombre) que vengo trazando:

¿Qué no dejé por tí, que te has casado
con un gato afrentado?; que si fuera
afrenta entre los hombres el ser gato
—que la costumbre toda ley altera—,
sólo éste fuera gato por ingrato. (VI. 188-92)

Los gatos son hombres no sólo por su continua identificación aquí (mediante lenguaje y costumbres), sino porque éstos son gatos (ladrones). Micifuf, por lo tanto, es doblemente “gato”—por felino y ladron, pero, también, es doblemente hombre, por lo que tiene de humano en el contexto de la trama, e irónicamente, porque los hombres son, en última instancia, gatos/ladrones. Y el insulto más fuerte viene al final, al sugerir que, aunque los hombres no fueran gatos, este gato sí lo sería, ya que en cualquier ambiente sería un traidor, uno que, como los “príncipes ingratos” de la invocación, no pagan sus deudas, y hurtan del prójimo. Escribe Pierre Vilar sobre el “tiempo del *Quijote*”: “El español, por último, *roba y se deja robar*.”⁷⁴ Por lo visto, en el no muy alejado tiempo de *La Gatomaquia*, el español, a fuerza de tanto hurto, se ha convertido en gato.

Estos gatos cleptómanos de *La Gatomaquia*, como ha pasado por alto toda la crítica sobre la obra, son, además, gatos en celo. El sustrato erótico del poema, aunque sutil, se articula y hasta se desarrolla a través de la asociación del gato con la lujuria que acabamos de comentar, pero, quizás por una especie de pudor crítico, este aspecto de la “burla” al idealismo épico no se ha destacado. Escribe Márquez Villanueva:

Apenas si ha comenzado para la crítica una inmensa tarea de recuperación estudiosa del secular abandono de la expresión erótica, escatológica y cuanto hoy se sitúa bajo el concepto de marginalidad e interdicción lingüística.⁷⁵

⁷⁴ Pierre Vilar, “El tiempo del *Quijote*,” *El Quijote*, ed. George Haley (Madrid: Taurus, 1989) 27.

⁷⁵ Francisco Márquez Villanueva, “Pan ‘pudendum muliebris’ y *Los españoles en Flandes*,” *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988) 247. En cuanto a lo escatológico, sobre lo cual no nos detendremos aquí, cabe mencionar que a varios personajes del poema “se les van las aguas”, pero no de alegría, como la Sanchica de Sancho Panza, como Rodríguez Marín comenta varias veces en su edición. La incontinencia de los personajes de *La Gatomaquia* se debe siempre al miedo, y es resultado de algún acto de violencia. La mona de Marramaquíz acabó con los “polos circunstantes / bañados de medio ámbar” después de recibir un bodocazo (I. 189-90). Garraf, paje de Micifuf, está “de miedo helado y de licor teñido” por la manotada de Marramaquíz que lo manda volando por el aire (II. 166-68). Marramaquíz juega con un ratón que finalmente deja libre “mojado de temor, de aliento falto” (IV. 292). Zapaquildá, elegantemente ataviada en su boda, “humedeció el estrado” al ver el enloquecido Marramaquíz irrumpir en el salón (V. 250). Todas son pruebas físicas y patentes del contexto poco seguro en el cual se mueven estos animales.

Anticipemos, sin embargo, nuestra reivindicación de *La Gatomaquia* como obra en que participa un erotismo subversivo, burlesco a veces, con unas breves observaciones.⁷⁶ En primer lugar, no concedo que *La Gatomaquia* sea una obra erótica, si por ésta entendemos lo referido por Alzieu, Jammes y Lissorgues en su muy socorrida antología. Estos definen la poesía erótica como

las poesías que sin remilgos (aunque no sin elegancia), sin complejos y sin referencias a cualquier sentimiento de culpabilidad, exaltan el amor verdadero, es decir completo, feliz, triunfante.⁷⁷

Desde este punto de vista, me parece que resulta problemático incluir bajo semejante rúbrica un texto en que, según creo, el erotismo es parte fundamental de la “animalización” o degradación operante en la sátira. Los autores de la antología establecen una distinción entre poemas eróticos y los que

en cambio se complacen en evocar el amor físico, o nos cuentan algún caso de amor con mucha gracia, pero para hacernos reír: más que poesías de amor vienen a ser poesías burlescas que ridiculizan el asunto, rebajándolo al nivel de la farsa.⁷⁸

Confieso, sin embargo, que tampoco veo una adecuada valorización del componente erótico de *La Gatomaquia* en esta descripción, porque el hecho es que si existe el motivo del amor sexual en el poema (y creo que existe), éste funciona como complemento del tema inicial del triángulo amoroso y de los personajes felinos, y además forma parte del tratamiento paródico de ciertos temas. No hay anécdotas picantes aquí, pero hay observaciones, imágenes y términos, que, dentro del contexto de la obra (y, según Alonso, es la contextualidad la cual a veces “es la única que justifica el significado erótico de algunos términos”)⁷⁹ cobran resonancias particularmente sexuales, y nos recuerdan que la trama se desenvuelve entre seres cuyos instintos más básicos, a pesar de sus ceremonias, están a flor de piel (pellejo). Por varias razones hay que hilar muy fino al calificar un término u obra de “erótico”. Los compiladores antes citados admiten esto mismo:

Es que resulta difícil encontrar en el Siglo de Oro poesías que expresen este equilibrio ideal que acabamos de definir, y esto por varias razones: primero, porque esta li-

⁷⁶ Para entender cuán lejos del repertorio épico están los temas eróticos, consideremos lo expuesto por Pellicer en 1625: “los amores del poema heroico deben ser puros en orden a la imitación, castos en conformidad de el ejemplo; decentes aun en medio de la torpeza como los de Eneas y Dido, que para juntarlos Virgilio se vale de todo aquel aparato de borrasca para disculpa y de el himeneo para decoro.” (“Epílogo de los preceptos del poema heroico,” *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, ed. A. Porqueras Mayo [Barcelona: Puvill, 1989] 169).

⁷⁷ Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1983) ix.

⁷⁸ Alzieu, Jammes y Lissorgues, ix.

⁷⁹ José Luis Alonso, “Claves para la formación del léxico erótico,” *Edad de oro* 9 (1990): 15-16.

teratura se sitúa frente a otra, mucho más difundida y casi oficial, que es la poesía petrarquizante; en reacción contra el idealismo neo-platónico la perpetua frustración y el “dulce lamentar” que constituyen la trama del petrarquismo, es frecuente que la poesía erótica tienda a privilegiar los deleites de la unión física, a olvidarse de la dimensión sentimental del amor, y a complacerse en palabras o evocaciones inelegantes que provocan una impresión de desequilibrio estético.⁸⁰

Sugiero que los versos de *La Gatomaquia*, poesía elegante, aunque no erótica, precisamente, merezcan estudiarse tomando en cuenta aquellos factores que hacen contrapunto con el código petrarquista (en función paródica), ya que quiebran el idealismo de la épica culta (la épica burlesca), integran las lecciones de poemas como el *Orlando furioso* y proporcionan, tal como el motivo del latrocinio, otro vehículo mediante el cual podemos contemplar la sátira de usos e instituciones contemporáneos.⁸¹ Sirven, además, como apoyo a la faceta auto-paródica del texto, y de sus múltiples alusiones a una obra previa en que el amor, en sus varias manifestaciones, cobra un primer plano.

Junto con la asociación primordial del gato como animal erótico, otro animal que tiene una función secundaria aquí es la mona, que sirve de caballo a los gatos, y constituye parte de la dote de Zapaquilda (IV. 270). Comunica, junto con su naturaleza mimética (la mona de Ferramoto habla y entiende la lengua culta), un talante particularmente amoroso:

ningunas son iguales
 en amor a los gatos,
 exceptando las monas
 que hasta en eso se precian de personas,
 y ya que no en esencia, en ser retratos. (IV. 30-34)

Aunque lo que sigue es una referencia a los mortales amores maternos de la mona, Janson afirma que los simios, ya para el siglo XV, se asociaban tanto con la lujuria femenina como con la masculina y que se consideran “an embodiment of erotic passion.”⁸²

⁸⁰ Alzieu, Jammes y Lissorgues, ix-x.

⁸¹ No deja de ser interesante que Balcells, en su discusión de la *Mosquea*, la otra obra importante del género que ahora nos interesa, observa que ésta “resulta, de los poemas de la épica-burlesca española, uno de los menos eróticos.” Aunque el autor no elabora su idea, parece confirmar lo que sospechamos sobre la función de lo erótico en *La Gatomaquia* y otras obras de su estirpe (Véase José María Balcells, “José de Villaviciosa, modélico en su género,” *Insula* 520 ([1990]: 3.).

⁸² H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance* (London: The Warburg Institute, 1952) 262, 267. En cuanto a la asociación del gato con la lujuria, sólo añado que en un texto de la antología citada, “a la gatesca” se refiere a una posición sexual (Ver no. 99 en Alzieu, Jammes y Lissorgues, págs. 201-04). Otro animal mencionado en el poema varias veces y con el cual se asocia la literatura erótica es el conejo, cuyo nombre, por metátesis anagramática, puede denotar también “cojones” (vs. “liebre” término femenino), aunque Camilo José Cela en su *Enciclopedia del erotismo* sólo registra el referente

José Luis Alonso, quien define erotismo como “el placer compartido de la utilización del sexo y los sentidos.”⁸³ observa que los términos eróticos, en gran medida, proceden del vocabulario bélico, el agrícola, el ígneo, el cinegético, el alimentario, y el de múltiples profesiones o actividades.⁸⁴ Tomando esto en consideración, vemos que *La Gatomaquia* proporcionaría inicialmente un terreno fértil para una investigación de su léxico en cuanto a su vertiente erótica, ya que todos los campos semánticos mencionados figuran (algunos más que otros) de manera relevante en el texto. Sin embargo, es cuestión, repetimos, de contexto, y no hay, aquí tampoco, que buscarle tres pies al gato.

Pero un aspecto de la obra, su insistencia en el comer y la comida, quizás proporcione algunas sugerencias. Márquez Villanueva observa:

Es preciso tomar asimismo en cuenta la diversidad de latencias sexuales causadas, en otro plano, por la asimilación *comer=fornicar*, en cuanto una de las más primarias y eviternas para el lenguaje erótico.⁸⁵

Si en *La Gatomaquia*, “comer” no parece precisamente denotar actividad sexual, basta tener en cuenta la asociación de los dos términos y su repercusión en palabras y contextos semánticamente cercanos. En otro lugar he hecho mención de las abundantísimas referencias a la comida en el texto, y a que la comida, como en obras épicas animalescas, forma parte del cortejo.⁸⁶ Los gatos muestran tener un apetito enorme para los amores y para los manjares. Cuando Zapaquilda recibe de Micifuf un papel y una bandeja, la gata, en un acto sumamente revelador, “mira si hay algo que primero coma” (II. 30), dejando para después el mirar las alhajas, y para último, la lectura de los requiebros del amante: “propia naturaleza / de gatas ser golosas, / aunque al tomar se finjan melindrosas” (II. 32-34). La gula de los gatos parece ser proverbial, y no menos relacionada con el contexto sexual. Dice la interlocutora de una letrilla anónima:

No sea gato goloso,
señor mío, de tal guisa,
déjeme ora la camisa,
tenga un poco de reposo.
¡Triste de mí, que no oso

femenino (Ver Alonso, “Claves”, 15, y *Lexico*, 219, y Camilo José Cela, *Obras completas* tomo 15 [Barcelona: Destino, 1982] 183-86). También cobra su significado erótico por su asociación con la cinegética, que presta muchos términos al vocabulario del erotismo (Alonso, “Claves,” 11).

⁸³ Alonso, “Claves,” 7.

⁸⁴ Alonso, “Claves”, 11.

⁸⁵ Márquez Villanueva, 253.

⁸⁶ Véase Trueblood, *Experience and Artistic Expression*, 214-26 sobre la función de la comida en *La Dorotea* (muy distinta, por cierto), con observaciones referentes a *La Celestina*.

dar mi honra tan barata,
*porque estoy para beata!*⁸⁷

Claro está que el apetito también se relaciona con la rapacidad del animal. La primera imagen que tenemos de Micilda, gata que se presentará como vergonzosa y primeriza en amores, denota no sólo apetito, sino un feroz instinto bajo su talante reposado y el lenguaje estilizado y cultista que la describe:

y sentada tal vez en su tejado
 miraba, como dama en el estrado,
 los nidos de los sabios gorriones,
 dejando pulular los embriones,
 y en viendo abiertos los maternos huevos,
 comerse algunos de los ya mancebos. (II. 290-95)

Cuando se enfrentan las dos gatas, la rifa resultante se introduce con un largo símil canino que describe a Zapaquilda (II. 357-70), prepara el terreno para una tácita alusión al *Perro del hortelano*:

que hay mujeres de modo
 que aunque no han de querer, lo quieren todo
 porque otras no lo quieran,
 y luego que rindieron lo que esperan
 vuelven a estar más tibias y olvidadas. (II. 373-77)

y desemboca en otra imagen canina, ahora metáfora, en la cual las dos gatas, como perros discuten “siendo Marramaquíz el hueso en medio / (Tal suele ser de celos el remedio)” (II. 379-80). Las traslaciones son varias e irónicas. Las gatas se tornan en sus enemigos los perros, y Marramaquíz, gato cazador, aquí está sin adversario, ahora codiciado objeto del deseo, presa y comida para las dos hambrientas rivales.

El lenguaje relacionado con la comida, como el referente a la cinagética, suele apuntar al apetito instintivo de los personajes, pero también se hace mención en el texto de ciertas actividades y actitudes sexuales de los gatos, como por ejemplo, la delicada descripción (pura prosopopeya, claro está) del cortejo felino:

asómese a un tejado
 con frías noches de un invierno helado,
 cuando miren las Hélices nocturnas
 las estrellas urnas
 del frígido Acüario;
 verá de gatos el concurso vario
 por los melindres de la amada gata
 que sobre tejas de escarchada plata

87

Alzieu, Jammes, Lissorgues, 126.

su estrado tiene puesto,
y con mirlado gesto
responde a los maúllos amorosos
de los competidores, (IV. 71-82)

Los maúllos del gato en celo, que son los “marramaos” onomatopéuticos, aparecen como referentes metonímicos a los mismos gatos en el soneto inicial de Teresa Verecundia: “a vos, de los insignes marramaos, / guerras de amor por súbito accidente.” En el cortejo de Marramaquiz y Zapaquilda, el sustantivo “marramao” de nuevo se transforma, ahora haciéndose verbo, para denotar el estado amoroso de los gatos:

y al tiempo que los dos marramizaban
y con tiernos singultos relamidos
alternaban sentidos, (I. 155-57)⁸⁸

El término “accidente” no resulta menos significativo en este contexto, ya que, junto con lo imprevisto o casual, también significa “calentura” —lo cual obviamente puede referirse al celo del animal.⁸⁹ En *Fuenteovejuna*, dice el libidinoso comendador:

Un hombre de amores loco
huélgase que a su accidente
se le rindan fácilmente,
mas después las tiene en poco; (vv. 1095-1098)⁹⁰

La Gatomaquia avisa, en la invocación a las musas, que cantará “la guerra, los amores y accidentes / de dos gatos valientes.” (I. 17-18).⁹¹ Volveremos a estos versos más adelante.

Zapaquilda se nos aparece “tan fruncida y mirlada / como si fuera gata de convento” (I.55-56) en un símil que, tomando en cuenta el manido tema literario del galanteo de monjas, desmiente en algo el pudor de la gata, por muy castos que sean estos amores por lo general.⁹² Más adelante, cuando se encuentra con Marramaquiz, leemos: “La recatada ninfa, la doncella, / en viendo el gato, se mirló de forma, / que

⁸⁸ “Sentidos” aquí también refuerza esta idea, ya que, como apunta Sabor de Cortázar (*La Gatomaquia*, 85 n. 157) significa “apetito o parte inferior del hombre”.

⁸⁹ Covarrubias define “accesión”: “el crecimiento de la calentura, que también se llama accidente, y de uno y de otro término usan los médicos.” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, rev. Manuel Camarero [Madrid: Castalia, 1995] 9).

⁹⁰ Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, ed. Juan María Marín (Madrid: Cátedra, 1985). 133.

⁹¹ En otro momento, se dice de Zapaquilda “que sangrada en la cama / la tuvo el accidente / dos días” (III. 13-15), versos que bien podrían tener un doble sentido ya que “sangría” tiene un segundo sentido “muy preciso” de coito, según Alzieu, Jammes y Lissorgues (pág. 172, n. 9). Tanto Marramaquiz (I.309, 321; II. 14) como Zapaquilda se sangran en el poema.

⁹² Sin embargo, Alzieu, Jammes y Lissorgues presentan un soneto que, a su vez, desmiente esta imagen platónica del amor de monjas (no. 126, págs. 246-47).

en una grave dama se transforma.” (I. 132-34). Ahora bien, estamos ante uno de esos ejemplos en donde dudamos de la ironía o bisemia del enunciado. Llamarle ninfa o doncella a la gata, en el contexto cortesano y culto de esta poesía, no tiene por qué tener otro referente más que el obvio. Pero “ninfa”, palabrita sospechosa dado su difundido uso como sinónimo de prostituta en la picaresca,⁹³ sólo se menciona una vez más en el poema, al referir los amores nada castos de Júpiter (III. 171-72). Y en cuanto a la “doncellez” de Zapaquilda, ésta puede resultar tan dudosa como las de dos de las invitadas a su boda:

Vino Miturria bella,
Motrilla y Palomilla,
la flor de la canela y de la villa,
y cada cual, en la opinión, doncella,
cosa dificultosa. (V. 185-89)

Otro invitado a la boda es Calvillo, del cual se nos dice que es “más amante de Laura que el Petrarca, / por una gata deste nombre propio” (V. 157-58), comparación paródica y pícaro con la cual el narrador se mofa de los amores (por lo menos literariamente) platónicos y archicodificados del poeta *trecentesco* con su dama.

En la boda, Trebejos y Gatiparda inician el festejo al bailar una elegante gallarda, pero luego salen Trapillos y la atrevida Maimona “cogiendo el delantal con las dos manos, / si bien murmuración de gatos canos”, y juntos bailan una chacona, baile conocido por su carácter lascivo y provocador (V. 198-208).⁹⁴ El carácter desenvuelto de los gatos también se ve en la actitud de Zapaquilda al recibir la serenata de Micifuf. En unos versos emblemáticos a los cuales volveremos y en que convergen varios temas primordiales (las novedades, lo burlesco, el rechazo de lo heroico), la gata interrumpe el verso cultista del amante para pedirle una jácara, preferencia que muestra sus inclinaciones nada púdicas hacia la poesía anticortesana e incluso rufianesca:

y en medio de lo grave
del romance süave
les dijo con despejo,
pareciéndole versos a lo viejo,
que jácara cantasen picaresca;
y así, cantaron la más nueva y fresca,

⁹³ En una carta de 1612, al narrarle a Sessa una anécdota sobre dos cortesanas portuguesas, Lope se refiere a éstas como “enlutadas ninfas” (*Cartas*, 101.).

⁹⁴ En *La Dorotea*, (I. esc. vii), Gerarda, en una diatriba contra las novedades, habla de “estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas.” (*La Dorotea*, 122, y ver la correspondiente nota, no. 142 de Morby); ver, además, la nota 205 de la edición de Sabor de Cortázar (pág. 179-80).

que, para que lo heroico y grave olviden,
hasta las gatas jácaras les piden. (III. 56-63)

Aquí también se ponen a bailar “dos lascivos ayes, andolas guirigayes / y otras tales bajezas,” (III. 66-69), considerados todos por lo menos desenvueltos, cuando no provocadores.⁹⁵ Lo es también el atuendo seductor de que se sirven tanto Zapaquilda como Micilda al visitar a sus respectivos amados en la cárcel:

dicen que Zapaquilda
y la bella Micilda,
tapadas de medio ojo
con sus mantos de humo,
que es llegar a lo sumo
de un amoroso antojo
fueron a ver sus presos
que en tanta autoridad tales excesos
parecen desatino. (IV. 110-117)⁹⁶

A través de alusiones como éstas sobre modas y costumbres, el texto satiriza usos contemporáneos (y en este último caso, prohibidos), a la vez que denota lúdicamente lo que hay de apetito sensual bajo los complicados ritos humanos.

En un acto sumamente sugestivo, Zapaquilda abanica al desmayado Marra-maquiz con su cola y logra revivirlo:

porque no se le rompa vena o fibra
el mosqueador de las ausencias vibra
pasándole dos veces por su cara;
volvióle en sí, que aquel favor bastara
para libralle de la muerte dura. (I. 372-76)⁹⁷

En cuanto a colas, entre las muchas referencias a ellas (se trata, después de todo, de gatos) hay dos que dentro del contexto del alarde masculino, pueden significar, además, miembro masculino.⁹⁸ El narrador nos refiere las muchas prendas físicas del gato forastero

⁹⁵ Véase, sobre los bailes, la nota 66 a esta silva en la edición de Sabor de Cortázar (pág. 126).

⁹⁶ Sobre el tapado de medio ojo y las premáticas contra su uso, consúltese Marcellin Defourneaux, *Daily Life in Spain in the Golden Age*, trans. Newton Branch (Stanford: Stanford Univ. Press, 1970) 158-60.

⁹⁷ Dicho sea de paso, “vena” puede tener el significado, como en otros textos y como en latín, de miembro viril (véase Alzieu, et. al., 236-7).

⁹⁸ Alonso Hernández, 211. Camilo José Cela considera cola “metáfora formal” del pene (Cela, 135).

que Micifuf tenía
 por nombre, en gala, cola y gallardía
 célebre en toda parte
 por un Zapinarciso y Gatimarte. (I. 269-72)

La descripción es rica en connotaciones, pero en especial, la alusión a Marte recuerda sus amores adúlteros con Venus (a quien vemos, en los versos 49 y 50 de la misma silva, quitándole el yelmo) a la vez que refuerza la idea del gato guerrero y amante. Y Marramaquiz, angustiado por los favores que Zapaquilda le otorga al rival, le pregunta a ésta en un arrebato de inseguridad amorosa:

¿Es Micifuf más sabio? ¿Es más valiente
 ¿Tiene más ligereza, mejor cola? (I. 330-31)

La pasión provocada por la presencia del rival, los celos,⁹⁹ y más obviamente, las alusiones a personajes como Orlando (múltiples) y Rodamonte, (II. 114; VI. 2) claramente asocian la locura de Marramaquiz con la erotomanía de Orlando (*Orlando furioso*, XXIII y XXIV), y el nuevo tratamiento que Ariosto le da al guerrero de la épica medieval cristiana. Al irrumpir Marramaquiz en las bodas, se nos presenta al gato padeciendo, y el narrador duda si es de amor, o por los celos locos causados por el amor:

Marramaquiz, entrando por la puerta,
 vencido de un frenético erotismo
 enfermedad de amor, o el amor mismo. (V. 241-43)

La duda no es rara en Lope, y en *La Gatomaquia* misma leemos, entre muchísimas observaciones sobre los celos: “como si amor pudiese estar sin celos, / que más pueden estar sin sol los cielos;” (IV. 143-45). En una carta de 1615, escribe el poeta: “he sentido siempre que los fundamentos del amor son los celos, y que si no fuera por ellos nunca él llegara a ser tan grande.”¹⁰⁰

Quisiera llamar la atención al hecho de que, si bien la obra se vale de cierta dimensión erótica en su empeño paródico y satirizante, tampoco tenemos aquí una obra desprovista de sentimiento, como las obras burlescas que mencionan Alzieu, Jammes y Lissorgues. Todo lo contrario, ya que se trata de un triángulo amoroso que finalmente se resuelve por el autosacrificio de uno de los amantes. El elemento erótico apunta a lo instintivo de estos personajes, en ciertos casos, pero en otros, apunta a su profunda humanización. Esto se nota particularmente en los momentos en que se les aplican a los animales sentimientos que les son supuestamente ajenos (el orgullo o los

⁹⁹ Se repiten con tanta insistencia esta palabra (por otra parte, tema predilecto de Lope) y sus derivados que creo justificado sugerir que de cierta manera, también evocan el “celo” homónimo de los gatos.

¹⁰⁰ Lope de Vega, *Epistolario*, ed. Agustín González de Amezúa, 3 tomos (Madrid: RAE, 1935) 3:182. La carta (no. 189) es de primavera-verano de 1615 y va dirigida a Sessa.

celos, por ejemplo). De nuevo, la burla es doble, se denigra y se eleva. En el relato de esta fábula felina se contempla y se problematiza el amor, como en la cita que acabamos de ver sobre los celos. Hasta se discurre sobre diferentes tipos de amor, como, por ejemplo, en una larguísima digresión en la que se medita sobre el amor vegetal, y el de las monas, que, de tanto amor, abrazan los hijos hasta ahogarlos (IV. 1-52). Al señalar el elemento erótico más instintivo, no se trata de negar los temas básicos de amor y celos, sino de mostrar que cobran un sentido decididamente anti-platónico, y, por lo tanto, muy humano, en este contexto.

Al considerar el elemento satírico de *La Gatomaquia*, con la notable excepción de las observaciones e hipótesis de Juan Manuel Rozas, se suele mencionar exclusivamente la manera en que los usos contemporáneos son ridiculizados en las acciones y actitudes de los gatos. No hay nada de abstracto en estos felinos; viven en espacios concretos (urbanos), visten de manera particular, hablan con usos de moda, y, en su mayoría, sus costumbres son plenamente identificables con los de los hombres y mujeres del día (Zapaquilda se maquilla y tiñe el pelo de rubio, usa unos chapines descomunamente altos; los gatos se preocupan por su honra y entablan pleitos; se sientan en estrados y se reúnen en concejos).¹⁰¹

Quevedo, en otro romance felino, “El cabildo de los gatos” realiza una gatificación satírica de la sociedad algo parecida a la que hace Lope, de manera mucho más extensa, en *La Gatomaquia*. En el “Cabildo” aparecen juntados sobre un tejado diferentes representantes felinos de la sociedad contemporánea; aquí hay gatos de sastres, de pasteleros, de escribanos, de letrados, etc.. Todos, en fin, los que se encontrarían en casi cualquier novela picaresca de la época. Los gatos aquí discurren muy humana y cuerdamente sobre los humanos, que se representan como una especie nada modélica:

Son gatos cuantos le viven
 en sus oficios y cargos.
 El sastre y el zapatero,
 ya cosiendo o remendando,
 el uno es gato de cuero
 y el otro de seda o paño.
 Con un alguacil estuve
 antes que tomara estado
 y al nombre de gato mío
 solía responder mi amo.
 El juez es gato real

¹⁰¹ Cabe recoger la siguiente observación de Rozas: “La obsesión por los gatos en las obras de *senectute* no me parece desprovista de mala intención, así como el complemento de los ratones, tachados siempre de ladrones los primeros y de roedores de biblioteca los segundos. Lo que nos lleva seguramente a una segunda lectura de *La Gatomaquia*, obra de amores y deshonoras entre gatos, de la que Lope aclara su identidad con los humanos, y que creo que alude a Pellicer y a los poetas nuevos.” (“Texto y contexto en *El castigo sin venganza*,” *Estudios sobre Lope de Vega*, 366-67).

cual si fuera papagayo;
 no hay mujer que no lo sea
 en materia del agarro.¹⁰²

Pero en el genial poema de Quevedo, punzante y conciso, cómico y conceptuoso, la sátira es muchísimo más obvia —los gatos se portan como hombres, pero también critican abiertamente a sus amos, y por lo tanto, no llegan a fundirse, en realidad, con ellos. En *La Gatomaquia*, sería difícil indicar dónde acaba lo felino y dónde empieza lo humano, tan compenetradas están las características de ambos. Es éste uno de los factores, al fin y al cabo, que hacen del poema de Lope una sátira magistral de su medio ambiente.

Volviendo a mi pregunta inicial sobre la razón de ser de una fábula felina, creo que la respuesta está en que el gato, mediante los múltiples significados ya arraigados en la tradición y la literatura y su manipulación en el poema, llega a comunicar, sin demasiada violencia, una perspectiva crítica sobre una serie de temas que resulta verosímil dentro del marco ficticio que se establece. Como el perro, en este sentido, el gato ocupa un lugar ambiguo, aunque privilegiado, entre la domesticidad y el salvajismo. Está aquí para recordarnos, parece ser, que la frontera entre la civilización humana y el orden natural es tenue; “el que es gato gato será”, y que, bajo sus chapines y guantes tratados con ambar, están unas garras afiladas. Y así somos todos, en potencia, y dadas las circunstancias apropiadas: “hombres que se dan a gatos”. Si el gato no se asociara tanto, a muchos niveles, con lo humano, la sátira resultaría menos eficaz porque la asociación resultaría más forzada y menos evocadora. Lope apura la capacidad satírica del género al acercar sus personajes animalescos lo más posible a los esquemas humanos, y viceversa. Así, el entramado animalesco, por medio de la alienación y suspensión típicas del género épico-burlesco, permite disfrazar y comentar sobre un referente conocido dejando ver siempre la naturaleza compleja, inestable, de éste.

Quizás convenga ahora recordar también otro “libro de gatos”, aquél escrito hacia finales del siglo XIII,¹⁰³ y cuyo título ha sido tema de debate, especialmente dado el hecho que de los 67 ejemplos morales presentados, sólo siete están relacionados de alguna manera aparente con gatos. John E. Keller, volviendo a las *Etimologiae* de San Isidoro, traza una conexión entre “gato” y *catar* (“ver, examinar, investigar”) del castellano antiguo (y que es derivado de *captare*), relacionado con la noción de “agarrar” comentada antes:

¹⁰² El texto completo del poema se cita en Ramón Gómez de la Serna, “Gatomaquias,” *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, serie IV, vol. IV (1950) 233-255.

¹⁰³ *Libro de los gatos, Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, ed. Pascual de Gayangos (Madrid: BAE, 1952) 543-60.

It does seem likely, then, that *gato*...may have grown out of a blend of popular folk conception of the ethical, wise and curious qualities of members of the cat tribe and of a Romance word whose background was lost to the vulgar speaker's mind in early Spain, a word that came to mean "to see as a cat sees," which perhaps meant to see wisely or to regard with curiosity.¹⁰⁴

Si la sátira intenta descubrir al encubrir, qué mejor disfraz que el del felino de ojos fulminantes para revelar los secretos motivos humanos. Y otra cosa más sobre los mizos; por su naturaleza independiente representaban la libertad (a veces pintada con un gato tendido a sus pies en la heráldica romana y en los emblemas de los suevos, vándalos y alanos, entre otros pueblos)¹⁰⁵ lo cual, para este texto de tan "multiforme" hechura, podría resultar también algo emblemático.

LAS FÓRMULAS INTRODUCTORIAS

Con el título, el *incipit* épico es otro de los signos más patentes por los cuales el género se identifica de inmediato.¹⁰⁶ Cabe reiterar que, junto con los desplazamientos producidos en éstos, que ocasionan una identificación con, y, a la vez, un desvínculo de, la épica, la sustitución de la tradicional y casi obligatoria octava real por la silva produce un inmediato "choque" genérico al iniciar la lectura del texto. Tal choque se ve reforzado por las divisiones del poema al llamarse "silvas" y no "cantos" (*La Dragontea*, *El Isidro*, *Fiestas de Denia*, *La Circe*) ni "libros" (*La Jerusalén conquistada*).¹⁰⁷ Esto resulta importante ya que, según Fowler, el Renacimiento solía considerar estos términos señales genéricas: "'books' indicate epic, 'cantos' romance or romantic epic."¹⁰⁸ El rechazo de ambos términos, que el poeta utiliza en otros contextos, sugiere hasta qué punto *La Gatomaquia* se desvía de los modelos previos.

Los giros introductorios de la épica están por lo general tan codificados en la época aurisecular que López Pinciano, por ejemplo, dedica un buen número de páginas de su capítulo sobre la poesía heroica a la disposición de las partes iniciales del poema. Según Fowler, es muy típico encontrar en los preceptistas del Renacimiento esta atención precisa a las partes retóricas de la épica que se anteponen a la narración

¹⁰⁴ John E. Keller, "Gatos Not Quentos," *Collectanea Hispanica: Folklore and Brief Narrative Studies*, eds. Dennis P. Seniff and María Isabel Montoya Ramírez (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987) 37. El artículo también explora otros posibles significados, incluyendo la importante teoría de María Rosa Lida que relaciona gatos con hipocresía.

¹⁰⁵ Howey, 296-97.

¹⁰⁶ Escribe Fowler: "Finesse in opening formulas offers a means of signaling genre that is both economical and precise." (101).

¹⁰⁷ En el prólogo de la *Jerusalén*, el autor hace unas observaciones sobre el uso de "cantos" y "libros" (Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, 1:31).

¹⁰⁸ Fowler, 95.

en sí.¹⁰⁹ García Berrio también hace notar que el principio épico cobra desmesurada atención tanto en Cascales (como en su modelo Minturno), como en López Pinciano, y en casi todos los tratadistas italianos; ofrece la siguiente explicación basada en la tradición teórico-literaria y la ideología rigente de la época. Esta preocupación se explica como

Parte del influjo que pueda suponer el interés de los distintos autores en deslindar con todo lujo de cautelas las espinosas cuestiones religiosas surgidas de la pagana invocación a las musas dentro del contexto artístico y cultural católico.¹¹⁰

Para Cascales, la meta del principio, o proposición, es que el poeta haga sus oyentes “benevolos, dociles y atentos”.¹¹¹ Después de la *captatio benevolentiae*, sigue el preceptista, “El Poeta pues hace dociles a los lectores, proponiendo sumaria y brevemente su acción”. Luego, “Promete cosas grandes, para hacerle atento.” A esto siguen la invocación, la petición de amparo, la alabanza, y la petición de atención.¹¹²

Para López Pinciano, el poema heroico tiene como partes el prólogo o proposición, “a do propone el poeta lo que intenta tratar,” la invocación, “a do invoca el socorro y ayuda para poder empear y acabar el intento” y la narración, “todo el resto del poema”.¹¹³ A veces el orden de las dos primeras se invierte, y a veces hay un cuarto elemento, la dedicatoria entre la invocación y narración o entre la proposición y narración; se insiste en que no haya más de cuatro partes introductorias y que éstas sean lo más breves y claras posibles.¹¹⁴ Dentro de la larga discusión del Pinciano sobre este tema, entran cuestiones morales (cuándo invocar la ayuda de Dios, por ejemplo) políticas (las dedicatorias aduladoras) y ejemplos tomados de varios textos clásicos. Según Mártir Rizo, el poeta tiene el deber de invocar primero a la musa, pues sin la inspiración no será capaz de lograr su tarea, y después de la proposición, viene el prólogo en donde se introduce la fábula y la acción del poema, que se narra en episodios, para concluir con un éxodo.¹¹⁵

La Gatomaquia se ciñe a la retórica épica al incorporar todos estos elementos introductorios, pues contiene proposición, invocación y dedicatoria, aunque no sin

¹⁰⁹ Fowler, 102.

¹¹⁰ Antonio García Berrio, *Introducción a la poética classicista: Cascales* (Barcelona: Planeta, 1975) 263.

¹¹¹ García Berrio, 259.

¹¹² García Berrio, 260.

¹¹³ López Pinciano, 3:181-82.

¹¹⁴ López Pinciano, 3: 190.

¹¹⁵ Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida de Latín Ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, ed. Margarete Newels (Westdeutscher Verlag: Köln und Opladen, 1965) 78-79.

unos cambios significativos en el patrón convencional.¹¹⁶ Cabe notar que no llega a eliminar el aparato introductorio, como hace la sátira, según la preceptiva de Minuturno.¹¹⁷

Desde la antigüedad, los poetas han preferido el comienzo apócrifo de la *Eneida*: “Ille ego quam...” al tradicional “Arma virumque cano”.¹¹⁸ Lope está entre ellos en cuanto a su *Gatomaquia*, mas no en toda su obra de corte épico. La primera octava de la *Dragonetea* reza así:

Canto las armas y el leon famoso
Que al atrevido Ingles detuvo el passo,
Aquel nuevo Argonauta prodigioso

¹¹⁶ La codificación del género, precisamente, hace que cualquier desviación cobre un significado digno de considerar. Escribe Fowler: “This highly conventionalized epic introduction allows for subtly communicative variation.” (Fowler, 102).

¹¹⁷ Citado por Fowler: “The opening is sudden and unexpected; since the satirist, driven by indignation and scorn, starts biting suddenly.” (Fowler, 99).

¹¹⁸ Lipking, 69. Escribe el crítico sobre las líneas apócrifas: “Whatever the provenance of these lines, they follow a logic that runs through Virgil’s work: self-conscious recapitulation of his progress as a poet...the *Aeneid* constantly reminds the reader of eclogues and georgics...Behind the story of arms and the man, another insistently makes itself felt, the Virgilian story that begins with *Ille ego*--‘I am the one.’” Este yo que recogen poetas modernos en sus épicas cobra el primer lugar en la narración: “The modern ‘epic’ is dominated by one story and one story only: the life of the poet.” (69). Lope utiliza una fórmula semejante en otras obras narrativas, aunque, y esto es significativo, no como *incipit*. La séptima estrofa de *La Jerusalén conquistada* se vale del recurso:

Yo, que canté para la tierna vuestra
Los amores de Angélica, y Medoro,
En otra edad, con otra voz más diestra
De vuestro Sol el vivo rayo adoro:
En tanto pues que a la Marcial Palestra
La fama os llama en el metal sonoro,
Oyd Felipe las heroicas sumas,
De España triunfos, de la fama plumas. (I, vv. 50-57)
(Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, 1:40).

y la quinta octava de *La Filomena* reza

¿Atreveréme yo, si sois mi genio,
a decir cómo fue princesa y ave?
¡Oh clara luz! ¡Oh estrella, que mi ingenio
miró de trino con aspecto grave!
Yo, que canté del Ménalo y Partenio,
y transformada Angélica süave,
trágica voz aplicaré sonora
a la primera lengua del Aurora. (I, vv. 33-40) (Blecua, 578).

Aunque el “yo” autobiográfico está presente en estas composiciones, ninguno de los textos abre con el *topos* virgiliano; en *La Gatomaquia*, la afirmación de la conciencia biográfica-literaria del narrador es, por ende, mucho más expresiva por virtud de su situación privilegiada en el *incipit*.

Que espanto las estrellas del Ocaso,
 Canto el esfuerzo y braco bellicoso
 De un Español en tan difícil caso,
 Que en la furia mayor de su discurso
 Detuvo como Remora su curso.(I. vv. 1-8)¹¹⁹

El *Isidro* comienza:

Canto el varón celebrado,
 Sin armas, letras ni amor,
 que ha de ser un labrador
 De mano de Dios labrado.,
 Sujeto de mi labor.
 Si voz y plectro me falta,
 Mi ronco instrumento esmalta,
 Palestina virgen Pales,
 De las cuerdas celestiales
 Del Alemania mas alta.(I. vv. 1-10)¹²⁰

Y la *Jerusalén conquistada* enfatiza el “cano” virgiliano con una epanadiplosis (*redditio*) en el primer verso:

Yo canto el zelo, y las hazañas canto
 De aquel varon soldado, y peregrino,
 Que a ser del Asia universal espanto,
 Desde la selva Calidonia vino:
 El que al tirano del Sepulcro santo

¹¹⁹ Lope de Vega, *Obras completas*, 183.

¹²⁰ Lope de Vega, *Obras completas*, 277. Fíjese el lector en el segundo verso de esta primera quintilla. Más abajo referiremos la manera en que se suelen conjugar en Lope el tema amoroso con el bélico; se canta a las armas y al amor. Sin embargo, en este verso (admirable, creo, en su sencillez) el narrador descarta los tres principales pretextos acostumbrados —pues ni le canta al soldado, ni al artista, ni al amante— y se queda con su sujeto, el santo labrador despojado (“Sin”) de las trampas mundanas. Escribe Márquez Villanueva sobre el *incipit*: “Su misma estrofa inicial significa así una rebelión contra el virgiliano *Arma virumque cano* ...Sus intenciones son muy de nuevo cuño y nada tienen que ver con el compromiso de cultura de que su rústico santo viene a ser la misma negación...‘Sin armas, letras ni amor’, quiere decir un reto a la obligada naturaleza y temática del poema culto de la época. Pero sobre todo sin remota idea de las segundas, porque el bendito Labrador vale precisamente como la más completa negación del humano saber. El énfasis de Lope se concentra, a lo largo de toda esta materia de *Isidro*, en objetivar la idea convencional del amor divino como superior a la ciencia humana en un plano de realidad inmediata y tangible, donde reviste un significado que viene a caer mucho más acá de lo edificante.” (Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores* [Río Piedras: Univ. de Puerto Rico, 1988] 31-32). En el *Isidro*, entonces, se ve un rechazo de las formas de la épica culta (y recuérdese que en el *Isidro* también se rechaza la octava real) paralelo al que encontramos mucho más tarde en *La Gatomaquia*, aunque, claro está, con muy distintos fines. Sin embargo, creo significativo que el poema sobre el santo labrador siga el patrón del “cano” virgiliano; son obras tardías las que toman el “ille ego” más autobiográfico como punto de partida.

Vencio en los campos de Belen divino,
 Haciendo a un tiempo (de Minerva infusas)
 Llorar las armas, y cantar las Musas. (I, vv. 1-8)¹²¹

Aunque los poemas más tempranos siguen el modelo del “arma virumque cano”, *La Gatomaquia* no se alía con la proclamación bélica de la gran epopeya romana, sino con la afirmación más personal, más lírica, quizás, de la *Eneida* editada, del narrador censurado que nos deja saber quién es y cuyo eco se oír a través de la literatura occidental. Son muchos los textos poéticos que se abren con este yo demostrativo, esta identificación que introduce además una biografía (textual, creada, inventada, poetizada) del poeta. Lope, como Virgilio, y como mucho más tarde Rubén Darío (“Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana”) se afirman así por medio de su producción literaria, como autores de diferentes modalidades poéticas. Es una afirmación que se trae a colación para introducir un yo evolucionado, un yo con distintas preocupaciones y con nuevas metas, pero un yo conocido. Para Virgilio, la afirmación consiste en un reconocimiento de sus *Geórgicas* y *Bucólicas* y el anuncio del proyecto de narrar la historia de Roma en verso épico; para Darío los versos aluden a su superación del modernismo. Para Lope, los primeros versos de *La Gatomaquia* (vv. 1-24) representan toda una vida al servicio de la poesía, y más aún, toda una poesía en servicio del *statu quo*. Encierran, creo, la razón de ser del texto, y conviene analizarlos minuciosamente.¹²² Hélos aquí:

Yo, aquel que en los pasados
 tiempos canté las selvas y los prados,
 éstos vestidos de árboles mayores
 y aquéllas de ganados y de flores,
 las armas y las leyes
 que conservan los reinos y los reyes,
 ahora, en instrumento menos grave,
 canto de amor süave
 las iras y desdenes,
 los males y los bienes,
 no del todo olvidado
 el fiero taratántara, templado

¹²¹ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* 1:39.

¹²² Conviene recordar aquí que en otro momento de esta última etapa de creación y vida (en la *Égloga a Claudio*), el poeta toma la premisa virgiliana desde un punto de vista distinto para hacer vibrar con angustiosa duda el tenue hilo que lo une con un pasado visto ya como irremediamente lejano. En dos frases se conjugan el más manido *topos* barroco con esta quasi-ruptura existencial: “Pues, Claudio, así se muda cuanto vive. No sé si soy aquél” (Lope de Vega, *Poesía selecta*, 505). La afirmación histórica, biográfica que vemos en el “yo soy aquél” de *La Gatomaquia* y otros poemas aquí se vuelve duda, negación y elegía al enfrentarse el poeta a las pérdidas ocasionadas por el tiempo. Véase con respecto a esta faceta y otras de tan importante poema, Juan Manuel Rozas, “El género y significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”, *Estudios sobre Lope de Vega*, 169-96.

con el silbo del pífaro sonoro.

Vosotras, musas del castalio coro,
dadme favor, en tanto
que con el genio que me distes canto
la guerra, los amores y accidentes
de dos gatos valientes;
que, como otros están dados a perros
o por ajenos o por propios yerros,
también hay hombres que se dan a gatos
por olvidos de príncipes ingratos,
o porque los persigue la fortuna
desde el columpio de la tierna cuna. (I. 1-24)

En primer lugar, la alusión inicial a Virgilio es obvia; el texto se inserta plenamente en un contexto épico, clásico. La relevancia de la palabra “selva” es inmensa, creo, y merece estudio aparte.¹²³ Como en *La Eneida*, tenemos la yuxtaposición de dos espacios: Virgilio contrapone el marco pastoril de las *Bucólicas* al escenario del trabajo rural del granjero en las *Geórgicas*. El texto de Lope ofrece como signos espaciales ligados a su poesía la “selva” desordenada, primitiva, primordial con el “prado”, lugar de cultivo (y por lo tanto, cultura). Pero los dos versos siguientes (vv. 3-4) parecen desvirtuar esta lectura al describir los prados “vestidos de árboles mayores” y atribuir los “ganados y flores” a las selvas. Según los editores, Lope ha cometido un desliz gramatical en el uso de los pronombres demostrativos; no lo negamos, pero los versos, tal cual están, nos ofrecen otras posibilidades de interpretación.¹²⁴ Si el texto alude a la *Eneida* y a la épica clásica, de lo cual no dudo, también cabe la posibilidad de que esté apuntando además al diálogo paródico más que mimético que emprenderá con ellas. El haber trocado los puntos que marcan su trayectoria poética se puede leer, entonces, como una tergiversación que anuncia el trastorno de textos y perspectiva que efectúa la obra. El tema más amplio de la épica burlesca, de la parodia en general, es el del mundo al revés, motivo tan presente en los textos de los Siglos de Oro. De este modo, el texto indica ya desde un principio su función burlesca, y establece, además, una distancia humorística entre la producción anterior del autor y esta última manifestación de su yo poético.

Los versos quinto y sexto, sin embargo, nada tienen de ambiguos; cada verso comprende una conjunción, y forman un conjunto casi paralelo (una especie de isocolon) cuya similitud se subraya con la rima consonante que los une. El texto deja constar, casi de inmediato, que el narrador también ha contribuido a apoyar el poder.

¹²³ El lector interesado puede consultar las observaciones en el segundo capítulo de Conchado, “*La Gatomaquia* y la silva métrica”.

¹²⁴ En su edición del poema, Rodríguez Marín lo considera más bien gracejo que yerro (Lope de Vega, *La Gatomaquia, poema jocoserio*, edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín [Madrid: RAE, 1935] 98.

El poeta ha cantado no sólo escenas silvestres y bucólicas, sino también aquellos elementos sin los cuales ni reinos ni reyes existirían; ha cumplido, entonces, con su deber a la patria y a la empresa nacional, y, añadimos, imperial. Se pone fin así a la rápida autobiografía poética del autor en el sexto verso.

El séptimo verso inicia otro período narrativo, y también otra fase poética. Un cambio de tiempo verbal desde el pretérito (“canté”) a un presente subrayado por el marcado “agora” (queda separado por comas) que comienza el verso, indica que lo que sigue será ya otra cosa, otro canto. El instrumento, o la modalidad, será menos grave, o sea, cómica —también podría referirse al metro menos formal de la silva— y el tema, amoroso, con todo lo que conlleva de conflicto y contradicción (“los males y los bienes”). El canto nuevo será, más que nada, híbrido, pues ni se olvidan por completo los temas bélicos, ni los líricos; el silbo lírico del pífaro templará el sonido marcial. Claro que la yuxtaposición y conjugación del tema amoroso con el bélico nada tienen de nuevo en los textos de Lope; su poesía frecuentemente formula explícitamente la tensa y estrecha relación que comparten.¹²⁵ Este enunciado está en contraste

125

Citemos sólo algunos ejemplos:

Aquí, si la trompeta belicosa
Que de Belem sobre los campos miro
Diera lugar, o fuera mi argumento,
Cantàra yo de amor el instrumento.

Perdona niño mas que el tiempo cano
Que me han cansado ya tus desvaríos,
Templando voy aquel Argel tirano
Escura carcel de los años míos:
Ya en el Tuson de Hermenegildo Hispano,
Y en los dioses que echandose en los rios
Del temor de Titan, se hizieron peces,
Al Sol he visto treynta, y ocho vezes.”
(*Jerusalén conquistada*, XVIII, pág. 316);

“Dexeme un rato Amor, afloxe el arco / este en su fuerça un hora el alvedrio, / no demos con el roto humilde barco / en la arena cruel de algún baxio.” (*Dragontea*, I, vv. 46-49); “Que, no porque miréis mi ruda Clío, / vestida con la túnica de Marte, / al son heroico levantar el brío, / no tiene Amor en su tragedia parte; / ajena es la materia, propio el arte, / la causa vuestra, y el teatro el mundo: / acto primero, Amor; Marte, el segundo.” (*La hermosura de Angélica*, I). En realidad, el tema amoroso pocas veces queda lejos del discurso poético, como vemos en las siguientes citas del *Isidro*: “Amor, quién te trujo aquí / cuando más lejos, tirano, / estaba mi pluma y mano / de mezclar aquí por ti / lo divino a lo profano?”; “Al principio prometí / cantar, fiero amor, sin tí; / déjame seguir mi estilo, / y no me rompas el hilo / con que de Creta salí.” (*Isidro*, VII). En *La Gatomaquia*, la voz del narrador asume un papel casi de director de escena al enfocar el cambio de rumbo que tomarán los versos:

Perdona, Amor, que aquí comienza Marte,
y sale Tesifonte
a salpicar de fuego el horizonte;
suspende entre las armas los concetos:
pues das la causa, escucha los efetos. (VI. 442-46)

directo con los *incipit* de otras epopeyas cultas, principalmente entre ellas, sin duda, *La Araucana*. El texto de Ercilla pone énfasis en la exclusión:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada. (I. 1-8)¹²⁶

Esta serie de negaciones enérgicas, a su vez, contesta a la primera octava del *Orlando furioso*,¹²⁷ en donde el narrador anuncia su intento de conjugar la materia del ciclo de Bretaña con la materia carolingia. La enumeración con la cual Ariosto inicia su texto prefigura algunas de las características principales y más controvertidas del poema: su multiformidad y trazado fluido:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano. (I. 1-8)¹²⁸

Los versos iniciales de *La Gatomaquia* ni excluyen asuntos no bélicos, ni se desatan en la *enumeratio* cortesana ariostesca. Parecen indicar una amalgama más orgánica, en la que se pueden incorporar motivos “serios” sin ofender el explícito propósito “menos grave”, humorístico, de la obra. Esta heterogeneidad temática del poema se volverá a referir en el decimoséptimo verso.

Después de la proposición (I. 1-13), la invocación a las musas (I. 14-24) nos lanza de nuevo a un mundo clásico y épico, pero al anunciar Lope su tema preciso, pues en su proposición no lo había hecho, (I. 15-17), de nuevo el texto comunica su perspectiva burlesca. Aquí el motivo bélico parece anteponerse al amoroso, pues, si-

¹²⁶ Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Ofelia Garza de Del Castillo (México: Porrúa, 1979) 15.

¹²⁷ Escribe Avalle-Arce sobre estos versos inciales, “parecen querer renunciar todo contacto con el *Orlando Furioso*, pero se trata de un lugar común con el que se busca definir el poema propio por comparación y contraste con el modelo indiscutido del género, el *Orlando Furioso*.” (Juan Bautista Avalle-Arce, “El poeta en su poema [el caso Ercilla],” *Revista de Occidente* 2a época, 32.95 [1971]: 158.).

¹²⁸ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione, commenti e note di Marcello Turchi, presentazione critica di Edoardo Sanguineti, 2 vol. (Milano: Garzanti, 1982) 1: 11.

guiendo el modelo clásico, se menciona primero la guerra, luego los amores, y, con un sugestivo uso de la palabra, los accidentes. Por lo visto, hay un chocante aunque no inédito contraste entre guerra y amores, pero lo hay todavía más con el tercer término, ya que éste, lo hemos visto, también significa “calenturas”. De manera que los temas propuestos van descendiendo en orden de jerarquía poética, o épica, si se quiere, (la retórica lo llama catacosmesis) desde lo más consagrado —la guerra—, hasta lo más íntimo e instintivo. Se apunta así al contenido erótico del poema y a la deshumanización, o degradación de sus personajes. Efectivamente, se nos dice que éstos son gatos en el siguiente verso,¹²⁹ lo cual puede resultar algo sorprendente después del *incipit* bastante formal. Nótese que Lope, a diferencia de otros autores de épicas burlescas, no deja que el elemento “gatuno” invada todos los aspectos del texto ni que se lleve al nivel de lo absurdo. Don Gabriel Álvarez de Toledo, por ejemplo, en su muy retórica y culterana *Burromaquia* desde el principio designa los cantos del poema “Rebuznos.” Su tercera octava comienza: “Oyga el claro rebuzno de la fiera / Pompa de la Cantabria.”¹³⁰ Lope es más sutil, y se abstiene de provocar una risa fácil. Después de anunciar su tema sin referencias onomatopéicas, el texto retoma el hilo comenzado en los versos 5 y 6, y ahora expone la razón de ser de este “nuevo canto”: “los olvidos de príncipes ingratos.” El tema del mecenazgo, una constante en la obra de Lope, y muy particularmente en este último ciclo, ya no se oculta bajo signos confusos. Los “príncipes ingratos” ya habían sido aludidos en la segunda parte de *La Filomena* (1621). Recordemos que la técnica de “animalizar” ciertos personajes, especialmente enemigos literarios, no es novedad de *La Gatomaquia*. Filomena, el ave protagonista, al narrar su larga carrera literaria al tordo y comentar su evolución desde la composición de *La Dragontea* a la del *Peregrino en su patria*, se queja:

Mas, como nunca paga lo que debe
la patria, dejé aparte
las trompetas de Marte,
y canté las desdichas
de un peregrino en ella,

¹²⁹ Y obsérvese que el texto no nos habla de un triángulo amoroso, como hacemos casi todos los que hablamos del poema, sino de dos gatos. Desde una perspectiva muy importante, creo, para la comprensión del texto, la intriga de *La Gatomaquia* se representa como un conflicto entre dos gatos en donde la tercera, la gata, la mujer, queda al margen de la problemática central que se basa en el constante diálogo entre el yo y el otro, diálogo que se articula tanto entre autor/voz narrativa (Lope/Tomé), autor/destinatario (Lope/Lope), autor/protagonista (Lope/Marramaquiz) y protagonista/antagonista (Marramaquiz/Micifuf y vice versa).

¹³⁰ Don Gabriel Álvarez de Toledo Pellicer y Tobar, *Obras posthumas con la Burromaquia* (Madrid: Imprenta del Convento de la Merced, 1774). Los cantos de *La Gatomaquia*, ya desde la edición princeps, se titulan “Silvas”, no maullidos.

mejores para dichas
de quien tuvo en nacer la misma estrella. (II. 113-19)¹³¹

El lamento aquí es parecido. El poeta ha hecho su deber como poeta, y sin embargo no ha recibido su justo reconocimiento. Por lo tanto, su canto es ya otro; pero ahora el sujeto ni siquiera es humano como su peregrino; ahora se dedicará a escribir sobre unos gatos (felinos) que representan hombres, y unos hombres que son ladrones (gatos) en un texto que confunde las especies animalescas y literarias hasta conjugarlas indisolublemente. Se establece ya desde un principio la bisemia (que, como hemos visto, es más bien polisemia) fundamental que se extiende a lo largo del poema y que es característica del discurso conceptista del Barroco en que “aquella incertidumbre anfibológica” prescrita en el *Arte nuevo* resulta tan gustosa. Esta inestabilidad semántica también se articula a través de las metáforas del poema; la última imagen que vemos en esta sección inicial (I. 22-24) recoge, en la figura iconográfica del columpio, la idea del vaivén de la fortuna y la precariedad de la vida (“el columpio de la tierna cuna”), temas que veremos repercutir en las andanzas de los gatos, los cuadros evocados por los símiles y digresiones que a veces se apoderan de la narración, y el lenguaje mismo. Vemos, entonces, varios de los temas principales del poema (el mecenazgo, la precariedad, el amor y los instintos) aludidos ya desde la invocación, en la que Lope no se ha desviado de la preceptiva horaciana. Según Horacio, la invocación debe ser sencilla y ceñirse al tema del poema, no como las de poetas que prometen lo que no cumplen: “Van a parir los montes, nace un ratón minúsculo.”¹³² En este caso, el poeta anuncia desde el principio que se trata de un ratón, mejor dicho, gato minúsculo, y que las pretensiones de grandeza no figuran aquí porque sólo se encontrarían con otro desengaño más.

La última parte introductoria, la dedicatoria (I. 25-50), se inicia con un “Tú” directo, inmediato, que comunica intimidad hacia este otro Lope, hijo de Micaela de Luján, y destinatario del poema. Se le ofrece el texto como descanso de la existencia soldadesca, y se le pide, de nuevo con nota confidencial y ahora auto-irónica, “escucha mi famosa *Gatomaquia*.” (I. 33). Como en toda dedicatoria, hay elogio del destinatario: “suspende un rato aquel valiente acero” (I. 31). Se alude a su carrera militar con unas descripciones muy vivas (“armado y niño en forma de Cupido” —I. 39; “vestido de diamante, / coronado de plumas, arrogante;” —I. 45-46)¹³³ y al señor que

¹³¹ Lope de Vega, *Obras poéticas*, 650. Es de notar que según Castro y Rennert, Torres Rámila (el tordo del poema) había vapuleado, en particular, la producción épica de Lope (Castro y Rennert, pág. 243). Tampoco estaba Torres solo en hacerlo.

¹³² Horacio, *Arte poética y otros poemas*, trad. Oscar Gerardo Ramos (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974) 28.

¹³³ Los últimos versos citados son, en realidad ambiguos, ya que bien podrían referirse a “Marte airado” y no a don Lope. En la égloga “Felicio” hay un recuerdo parecido del hijo: “cuando tu airoso talle imaginaba / bizarro de colores, / con más plumas que el pájaro fenicio,” (Lope de Vega, *Obras escogidas*, 2: 271).

sirve (el “Marqués famoso”, o sea, don Álvaro de Bazán).¹³⁴ Se contraponen el ocio de la lectura a las tareas de la guerra, insistiendo en que hasta Marte necesita descansar de vez en cuando (I. 47-50). Se sugiere, además, el tema de la paternidad con la alusión a la genealogía del Marqués “como su padre, por la mar dichoso” (I. 42), lo cual también alude a la relación padre/hijo entre el poeta y el destinatario de la obra. Existe también otro nexo con la casa de Bazán y los antepasados del Marqués, ya que Lope los había elogiado, entre otros lugares, en la *Jerusalén* (Canto IV): (“Govierna Henrique de Bazán bizarro / Godlandio en sangre, y en valor Navarro, etc.”),¹³⁵ texto muy distinto a *La Gatomaquia*, especialmente en materia de elogios.

La dedicatoria es, creo, de importancia primordial, por varias razones. En primer lugar, el texto va dedicado a un hijo, no a un poderoso. Rozas ha observado que los textos de 1634 y 1635 no van dedicados a ninguna persona real, ni a nadie de Palacio, lo cual explica de la siguiente manera:

Creo que este cambio indica la desesperanza total en sus pretensiones cortesanas...Es también revelador que dos textos tan importantes, si a la vez conflictivos, como *La Gatomaquia* y la égloga *Filis* los dedique, familiarmente, y a su entero gusto, a su hijo Lope y a la poetisa portuguesa Doña Bernarda de la Cerda.¹³⁶

Si la dedicatoria tiene como propósito fundamental la adulación, *La Gatomaquia* deja ver a claras que con ella no se trata de comprar a nadie. López Pinciano había duramente censurado la práctica de la dedicatoria. Dice Fadrique:

Digo, pues, que esta parte que es dicha dedicación de obra, fué antiguamente usada en muchos poemas, y fué invención de la hambre, a mal hazer persuasiva; y, en suma, ella es una encubierta adulación, porque, si el poeta ha de contar o cantar lo que quiere, devríale bastar el socorro divino, que esto significa la invocación de la Musa, sin pedir después el humano...¹³⁷

Más adelante, dice Ugo: “el interés haze poetas a los cuervos y poetisas a las urracas.”¹³⁸ Lope, que tan bien ha sabido lanzar textos sin verlos premiados, incluso algunos que, como la “Epístola a Claudio”, encubren bajo la intimidad y amistad una retórica estratégica y apologética, como muy bien ha mostrado Rozas,¹³⁹ ahora dirige su

¹³⁴ Consúltense las notas a los versos 38 y 41 de la edición de Sabor de Cortázar con referencia a este personaje histórico (pág. 75).

¹³⁵ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, 1:162-63.

¹³⁶ Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’”, 112.

¹³⁷ López Pinciano, 3: 187.

¹³⁸ López Pinciano, 3: 189. Más abajo se opina que la dedicatoria se permite si está bien hecha y no cae en lisonja. Se sugiere que “si es de príncipe, no se le ponga el nombre propio, sino que se use de perífrasi.” (3: 190).

¹³⁹ Rozas, “El género y significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega,” 169-96.

texto a donde sí podrán hallar satisfacción sus esfuerzos —hacia aquel hijo, algo poeta también, que lleva su nombre por los mares del mundo.¹⁴⁰ El vocativo “Tú, don Lope” del primer verso de la dedicatoria (I. 25) se une y se contrapone al “Yo” del primer verso del poema, estableciendo así las bases íntimas y dialécticas de la narración que se declara nacida del interés (desinteresado) del licenciado heteronímico por el soldado tocayo. Con este texto, el poeta ahora no está pidiendo, sino dando; la obra no es ya un instrumento de adulación ciega, sino una muestra de cariño paterno, un vínculo entre dos generaciones que de cierta manera forma parte de lo que llamo la “genealogía poética” de *La Gatomaquia*.

UNA GENEALOGÍA POÉTICA: ANTECEDENTES Y DESCENDENCIAS

Lope de Vega le había dedicado otra obra a Lope Félix de Carpio y Luján (1607-1634), *El verdadero amante*, publicado en 1620 en la parte XIV de sus comedias, pero la siguiente obra que le ofrecería después de *La Gatomaquia* sería un epicedio. Tras noticia del naufragio en que perece el último hijo varón, Lope escribe la égloga piscatoria “Felicio” (compuesta probablemente a fines de 1634 y publicada en *La Vega del Parnaso* en 1637) en donde refiere el hecho de haberle escrito una obra que nunca podría leer:

Era este tiempo cuando Eliso en vano
versos al triste joven dirigía,
y con amor paterno refería
lo que apenas obró su tierna mano, puesto que del valor prólogo fuese,
viendo la luz que la mañana envía
lo que ha de ser el sol a mediodía
contento de que hubiese
de tres lustros apenas
visto turbantes rojos
con tocas y tunecías,
y de Argel y Bizerta las almenas
¡Oh míseros despojos!¹⁴¹

Se repiten aquí los temas de la dedicatoria de *La Gatomaquia* al referir la juventud del muchacho en su primera expedición, y sus viajes a tierras africanas. También, como en todos los textos de este último ciclo, que Rozas considera casi monográfico, hay una alusión a la mala fortuna —personal y económica— propia del poeta:

¹⁴⁰ Según Castro y Rennert, Lope “el mozo” había participado con unos versos en la justa poética por la beatificación de San Isidro en 1620 (Castro y Rennert, 164).

¹⁴¹ Lope de Vega, *Obras escogidas*, 2: 270. La égloga, es, apropiadamente, la última de la *Vega del Parnaso*, poemario preparado para la estampa en vida del poeta.

Después que con la espada
—la ninfa prosiguió— mostró valiente
el joven animoso

...

probar quiso también a ser dichoso,
no viniéndole el serlo por herencia,¹⁴²
oyendo que consiste en diligencia:
que los que quieren adquirir riqueza
llamaron diligencia a la bajeza;¹⁴³

Lo que el joven Lope hereda del padre es sólo la desdicha, ni siquiera el texto que éste había confeccionado pensando en él. Rozando el tema del poeta mal pagado, queda aquí sugerida la antigua yuxtaposición tópica de armas y letras. Como su padre, Lope será desgraciado en su (o quizás por culpa de su) profesión de servicio a la patria, en este mundo tan contrario: “y vivo yo cuando morir debía” son las últimas palabras de Elisio en la égloga. En la dedicatoria al *Verdadero amante*, Lope aconseja al hijo:

Ya que tenéis edad y comenzáis a entender los principios de la lengua latina, sabed que tienen los hombres para vivir en el mundo, cuando no pueden heredar a sus padres más que un limitado descanso, dos inclinaciones: una a la armas y otra a las letras... Vos me habéis entendido, y en razón de la inclinación que fue el principio de esta carta, no tengo más que os advertir; si no os inclináredes a las letras humanas, de que tengáis pocos libros y éstos selectos... y si por vuestra desdicha vuestra sangre os inclinare a hacer versos (cosa de que Dios os libre), advertid que no sea vuestro principal estudio, porque os puede distraer de lo importante, y no os dará provecho... No busquéis, Lope, ejemplo más que el mío, pues aunque viváis muchos años no llegaréis a hacer a los señores de vuestra patria tantos servicios como yo, para pedir más premio; y tengo yo, como sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo, cuyas flores me divierten cuidados y me dan conceptos... Yo he escrito novecientas comedias, doce libros de diversos sujetos, prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sujetos, que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir; y he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprensiones y cuidados; perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *non intellecta senectus*, que dijo Ausonio, sin dejaros más que estos inútiles consejos...¹⁴⁴

Cito extensamente este documento porque aquí, como en la égloga elegíaca, y como veremos en *La Gatomaquia*, el tema de la sucesión y herencia van íntimamente ligadas al tema del mecenazgo. Si la situación vivencial del poeta en 1620

¹⁴² No puedo dejar de ver cierto contraste patético en estos versos al recordar los de la dedicatoria de *La Gatomaquia* que se refieren al Marqués de Santa Cruz, “como su padre, por la mar dichoso.” (I. 42).

¹⁴³ Lope de Vega, *Obras escogidas* 2:270.

¹⁴⁴ Citado por Castro y Rennert, 163-64.

(hipérbole aparte) le lleva a querer apartar a su vástago de las letras y de lamentarse de lo poco que le puede dejar, cuánto más grave no sería esta queja en sus postrimerías, con las puertas de Palacio cerradas definitivamente para él, y hasta con los escenarios de los corrales mostrándose algo menos que acogedores. Si las palabras afirmativas de Belardo en *Si no vieran las mujeres*: “que pasando los tiempos / yo me sucedo a mí mismo”¹⁴⁵ aluden a la capacidad de regeneración (y auto-alusión) características del poeta a lo largo de su obra, el enunciado también

Asocia por un lado la variada génesis de la obra de Lope (prosas, poesías); por otro, su masiva extensión...y el poder de alteración reflexiva, teatral (“yo me sucedo”), que adquiere la fábula biográfica o la anécdota circunstancial...La connotación (“yo me sucedo”) prefigura, pues, una evolución, que si bien lineal, es a su vez circular y hasta cíclica: el “otro” (Belardo) en recíproca sucesión del “mí mismo”.¹⁴⁶

No es menos cierto que los versos

Reflejan una conciencia temporal e histórica...que se asocia, verticalmente, con un “yo” orgánico, existencial.¹⁴⁷

y que otra forma de sucederse sería a través de este hijo, sucesión que se frustra, como tantas otras ilusiones de estos años, con el naufragio. Elisio, inconsolable, pregunta, “¿así mis años, que esperé nestores, / cubres de triste y miserable luto, / siendo tu fin de mi esperanza el fruto?”¹⁴⁸

La doble vertiente que se comentó al principio de este ensayo en cuanto a la épica burlesca y en cuanto a *La Gatomaquia*, en particular, se articula a través de una doble genealogía, una que mira hacia delante,¹⁴⁹ al hijo destinatario y a una escritura desembarazada de la obligación adulatoria, y otra que mira hacia atrás, buscando estructura y justificación en formas antiguas. En *La Gatomaquia*, las dos veces que se nombra al destinatario del poema se articula también una justificación de la épica burlesca. El primer ejemplo de esto lo vimos en las partes introductorias; para la segunda hemos de pasar al inicio de la silva quinta.

¹⁴⁵ Citado en Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute,’” *Estudios...*, 73 y 128. Morley y Bruerton fechan esta comedia entre 1631-32, lo cual aumenta su relevancia aquí.

¹⁴⁶ Antonio Carreño, “Lope de Vega: del canon crítico al poético,” *Insula*, 520 (1990): 1.

¹⁴⁷ Carreño, “Lope de Vega: del canon crítico al poético,” 1.

¹⁴⁸ Lope de Vega, *Obras escogidas*, 2:271.

¹⁴⁹ Me doy cuenta de que una genealogía, estrictamente, no puede mirar hacia delante. Pero si tomamos en cuenta la proyección implícita en lo de sucederse uno a sí mismo, como también el hecho de destinar el poema al hijo, entonces creo que se podría sugerir que en este texto quedan inscritos descendientes (hijos, obras) tanto como progenitores (modelos).

Escribe Hainsworth de la épica culta: "There is no epic poem that does not confront its predecessors."¹⁵⁰ Como la épica seria, que mira hacia atrás a sus distintos modelos, intentando emular y superarlos en la autoconsciente recreación que implica el género, el poema épico burlesco también suele recoger y aludir a sus antecedentes, pero lo hace, casi siempre, para justificar su aparente frivolidad y heterodoxia. En muchos textos que no son épicas burlescas, se suele aducir el ejemplo de *La Batracomiomaquia* u otra obra análoga para legitimar la obra nueva. Estacio, autor muy relevante para nuestra lectura del poema de Lope, se había referido a *La Batracomiomaquia* en la introducción a sus *silvae* para justificar la levedad de algunos de sus temas. De modo parecido, Marcial, en sus *Epigramas* (Libro IV, clxxxiii "Homeri Batrachomachia") escribe lo siguiente:

Perlege Maeonio Cantatas carmine ranas
et frontem mugis solvere disce meis.¹⁵¹

Marcial también invita al lector a disfrutar de la escritura menos seria, y se apoya en la autoridad del supuesto texto homérico. Erasmo, ya más cerca de la época que nos concierne, se vale del texto pseudohomérico en la dedicatoria de su *Moriae encomium* a Thomas More¹⁵².

Ahora bien, cuando en *La Gatomaquia* se trae a colación el relato de las ranas y ratones, el contexto no es del todo parecido. Veamos el texto de Lope:

Y si el divino Homero
cantó con plectro a nadie lisonjero
la *Batracomiomaquia*,¹⁵³
¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*?
Fuera de que Virgilio conocía
que a cada cual su genio le movía.(V. 66-71)¹⁵⁴

¹⁵⁰ Hainsworth, vii.

¹⁵¹ Martial, *Epigrams*, vol. 2, trans. Walter C. A. Ker (London: Wm. Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons, 1927) 504.

¹⁵² Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, trans. John Wilson (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1958) 2-3. Erasmo nombra también otros autores de "trivialidades", como Plutarco y Sinesio, que se mencionan en la digresión de la quinta silva de *La Gatomaquia* que pasaremos a comentar.

¹⁵³ El texto original lee "Batrachonomachia", por error, según Sabor de Cortázar (pág. 72).

¹⁵⁴ No está demás recordar que en el soneto introductorio de *La Gatomaquia* en las *Rimas...del licenciado...* (soneto atribuido en el texto a doña Teresa Verecundia) se lee:

Si a Homero coronó la ilustre frente
cantar las armas de las griegas naos,
a vos, de los insignes marramaos,
guerras de amor por súbito accidente. (vv. 5-8)

La silva quinta se inicia con una apóstrofe a don Lope, apóstrofe que, después de unos 23 versos, desemboca en una digresión larguísima en la cual se encuentra a la vez una justificación y explicación del tema tan aparentemente trivial de la obra. La alusión a *La Batracomiomaquia*, pues, es sólo el remate de una amplia declaración sobre la razón de ser de *La Gatomaquia* que se desarrolla desde el verso 24 hasta el 71. Antes de mencionar a Homero, el poeta trae a su defensa numerosos poetas y obras que tratan temas de poca trascendencia, desde el *Moretum* y *Culex*, atribuidos a Virgilio, hasta el *Encomio de la calvicie* de Sinesio¹⁵⁵ y, más contemporáneo, el poema a la pulga de Diego Hurtado de Mendoza.¹⁵⁶ De modo parecido, aunque menos prolijo, Villaviciosa, en la dedicatoria de su *Mosquea*, escribe al Regidor Pedro de Rávago,

Yo confieso que el don es humilde, y atrevimiento dedicarle á quien justamente pudieran las obras de Virgilio, mas no le tuviera, si él mismo no me animara en su Mosquito, haciendo el mismo plato a Augusto César...¹⁵⁷

Según Vosters, el apoyarse en las obras cómicas de la antigüedad es frecuente en las obras burlescas del tiempo, y con buena razón:

Tales defensas no eran superfluas, pues había religiosos, como el Padre Fonseca, que atacaban las “materias bajas” por su falta de dignidad y alteza del argumento y por ser sin provecho el trabajo pasado en estas ocupaciones vanísimas.¹⁵⁸

Cabe mencionar también que, como apunta Vosters, casi todos los nombres referidos en esta sección de *La Gatomaquia* se encuentran en la muy frecuentada *Officina* de Ravisio Textor,¹⁵⁹ texto que Trueblood llama el “vademecum” de Lope.¹⁶⁰

El nombre de Homero, entonces, se aduce en función algo distinta en este texto: aquí es cuestión de identificar (burlonamente) la tarea de Homero al narrar la guerra de Troya y la de Tomé al cantar los sucesos gatunos; a cada poeta le toca lo suyo. Homero es un antecedente, pero sólo en un sentido muy lato. Más bien, Tomé se presenta ya desde este texto prologal como el reflejo (o doble) cómico del vate épico, no es tanto su heredero, como vemos en el trozo de la silva quinta.

¹⁵⁵ Cabe notar, además, que dentro de la digresión hay otras digresiones —incluso una sobre la calvicie en España. La digresión resulta ser una de las figuras más utilizadas, y más significativas, creo, del poema.

¹⁵⁶ La pulga también es motivo ancilar de *La Dorotea*, (IV. esc. 3) en que Julio repite unas liras de Burguillos (“Espíritu lascivo...”). Véase la extensa nota de Morby en su edición (nota 191, págs. 315-353). En las *Rimas de Tomé de Burguillos*, está, además, el soneto “Picó atrevido un átomo viviente” (*Obras poéticas*, 1391-92). Sobre el tema de la pulga en la literatura, y, en especial, en la obra de Lope, véase el amplio estudio de Simon A. Vosters, *Lope de Vega y la tradición occidental* (Madrid: Castalia, 1977) 2: 181-266. Cabe notar que el texto atribuido aquí a Mendoza también se atribuye a Gutierre de Cetina. Sobre la afición de cantar a lo ínfimo, véase la extensa nota de la edición de Rodríguez Marín, quien lo atribuye a la influencia italiana (pág. 178).

¹⁵⁷ José de Villaviciosa, *La Mosquea, Poemas épicos*, ed. Cayetano Rosell, BAE tomo 17 (Madrid: 1851) 572.

¹⁵⁸ Vosters, 2: 192-93.

Como los textos de Estacio y Marcial al mencionar *La Batracomiomaquia*, el de Lope busca una genealogía intachable ante la posible censura, (hasta los textos se preocupan por su linaje en esta España postridentina)¹⁶¹ pero ésta no es su única función, a pesar de lo que suele repetir la crítica. Lo verdaderamente relevante, creo, de la digresión no es la sarta de ilustres, sino el razonamiento que les precede. La auto-justificación basada en autores respetables viene introducida por una fórmula introductoria que hasta cierto punto subvierte la importancia que el mismo texto parece otorgarle. Leemos:

fuera de que escribieron muchos sabios
—de los que dice Persio que los labios
pusieron en la fuente Cabalina—
en materias humildes grandes versos. (V. 39-42)

Este “fuera de que”, conjunción algo informal, sugiere que la justificación primordial del presente texto no se halla en su consagrado abolengo literario, sino en lo que se ha enunciado antes. Veamos la sección, dirigida al joven Lope:

escucha en voz más clara que confusa
mi gatífera musa,
y no permitas, Lope, que te espante
que tal sujeto un licenciado cante
de mi opinión y nombre,

¹⁵⁹ Los nombres que no se encuentran en Textor son el de Mendoza, lo cual no extraña por su fecha, y el de Teócrito, que, según Vosters, ha sido incluido por Lope por equivocación, ya que el iniciador del idilio bucólico no parece casar muy bien en la agrupación de autores y obras cómicas (véase Vosters, 2: 193-94). Sin embargo, me parece que el incluir a Teócrito no necesariamente resulta discordante aquí si aceptamos que el propósito del catálogo de nombres no es solamente apologético, sino también una parte de la afirmación que hace Lope de la libertad creativa frente a las trabas del sistema de mecenazgo, como intentaré mostrar más abajo.

¹⁶⁰ Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression*, 487. Véase también su artículo “The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega’s *Dorotea*,” *Hispanic Review* 26 (1958): 135-41. Sobre otras relaciones textuales entre Lope y el autor de la *Officina*, véase Aurora Egido, “Lope de Vega, Ravisio Textor, y la creación del mundo como obra de arte,” *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos, 1988): 171-84.

¹⁶¹ Mi observación merece matizarse: el afán genealógico es hasta cierto punto muy característico de la épica burlesca en sí. En la literatura inglesa del siglo dieciocho, por ejemplo, en donde el género goza de una importancia antes no vista, los poemas enfáticamente declaran su descendencia de los modelos clásicos, principal entre ellos *La Batracomiomaquia*. Claro está que esto es, en parte, una de las manifestaciones del empeño mimético y aristocratizante del neoclasicismo. Dryden, en 1700, escribe sobre los escritores: “We have our Lineal Descents and Clans, as well as other Families”, pero el hecho es que las épicas burlescas, una y otra vez, a través del tiempo y el espacio, tienden a articular su parentela literaria de manera explícita e implícita. Sobre las genealogías de las épicas burlescas neoclásicas en Inglaterra, véase el capítulo 5, “Different Types of Mock-Heroic Poem and Their Pre-Neoclassical Models” del libro de Ulrich Broich, *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, trans. David Henry Wilson (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990), 75-92.

pudiendo celebrar mi lira un hombre
 de los que honraron el valor hispano,
 para que el resonar la trompa asombre:
Arma virumque cano,
 que como no se usa
 el premio, se acobarda toda musa;
 porque si premio hubiera,
 del Tajo la ribera
 la oyera, en trompa bélica sonora,
 divinos versos, hijos del Aurora.
 Por esto quiere más que ver ingratos
 cantar batallas de amorosos gatos;
 fuera de que escribieron muchos sabios...(V. 22-41)

Claramente, el tema “trivial” de la obra se presenta como resultado de unas circunstancias históricas y vivenciales muy concretas. El texto se declara partidario de lo insignificante; no conviene cantar héroes y victorias, armas y hombres porque no se valoriza (no se paga) la tarea. Al no ser así, el narrador cantaría más que ningún otro las hazañas de los españoles, como lo hizo en otros tiempos, dedicando sus versos, como hemos visto en la primera silva, a las “armas y leyes”. A preferir al humillarse ante la ingratitud de los poderosos (los “príncipes ingratos” de los primeros versos del poema), es dedicarse a cantar amores y batallas felinas y dirigir su energía creadora por un derrotero menos oficial, más lúdico y, eventualmente, más personal al destinarla a su hijo.

Volvamos a la mención de *La Batracomiomaquia* en los versos 65-67. El plectro de Homero se caracteriza con la frase “a nadie lisonjero”; no alaba a ningún príncipe, ni a ningún estado. La escritura se encuentra libre de las trabas y trampas de la adulación y el mecenazgo, lo cual no era precisamente el caso en la corte de Felipe IV. Escribe Elliott:

extravagant flattery was the order of the day, as paeans of praise were showered on king and minister. In time its effect would be to isolate the court by encouraging its natural tendency to confuse rhetoric with reality. But in the early years of the reign, it served its purpose well.¹⁶²

El discurso épico, (desde Virgilio) quizás más que ningún otro género literario, como hemos visto, está íntimamente ligado a la conservación de imperios y reinos.¹⁶³ Al re-

¹⁶² J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares*, 177.

¹⁶³ Aunque, de nuevo, vale recordar que más de un crítico ha leído en los versos que narran el origen del pueblo romano una tácita crítica ante el nuevo orden imperial de los Césares. En el trazado de temas y personajes (notablemente Eneas y Dido) laten resignación y tristeza ante el infeliz estado del mundo: “sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt”. Para Hainsworth, es precisamente esto, y no su

fugiarse en un mundo mítico y animalesco, el texto de Lope se muestra a la vez ajeno a y desdeñoso de su responsabilidad propagandística. La escritura se declara en huelga, por decirlo así, en cuanto a los temas nacionales que tanto había elaborado en otros momentos; se recrea en el libre espacio de lo lúdico y lo explota para expresar lo que de otra manera sería indecible frente a la censura.

La libertad sólo la encuentran los que huyen horacianamente del “mundanal ruido” de los lazos y obligaciones impuestos por el ambiente de la Corte y el sistema de mecenazgo.¹⁶⁴ Valiéndose de otro *topos* épico, el desesperado Marramaquiz va a consultar al sabio Garfiñanto. La descripción de éste, *beatus ille* a lo felino, introduce un personaje sabio, que, como Polifemo, vive en una cueva oculta de difícil acceso. Garfiñanto es verdaderamente un gato libre:

No se le daba un prisco
de riquezas del mundo, que estimaba
solo el sol que Alejandro le quitaba
a aquel que, de los hombres puesto en fuga,
metido en un tonel, era tortuga. (II. 234-38)

La perífrasis alusiva a la anécdota sobre Diógenes de Sinope y Alejandro Magno establece un paralelo con el sabio felino, cuya despreocupación por todo menos la luz solar (la natural, no la que emana de Palacio) provoca la siguiente exclamación del narrador:

¡Bien haya quien desprecia
esta fábula necia
de honores, pretensiones y lugares,
por estudios o acciones militares! (II 239-42)

En ésta se repite la tópica disyunción entre armas y letras que hemos comentado con respecto al joven Lope, y la vida sometida a la búsqueda de bienes ilusorios se considera “fábula necia”. Sólo Diógenes y Garfiñanto son libres al no servir, aunque, se sugiere, es a costa de su “humanidad”, ya que uno es gato, el otro, “tortuga”¹⁶⁵.

En la preferencia por la épica burlesca, no nacionalista, está implícita, además, una afirmación del poder del artista. Otra épica algo anómala, que también sirve

empeño nacionalista, lo que dota a la obra de un alcance universal, (para más discusión y bibliografía sobre el tema, véase Hainsworth, 114 y 171).

¹⁶⁴ Sobre lo horaciano en este ciclo, consúltese Rozas, “Género y significado de la *Égloga a Claudio*,” 176-80.

¹⁶⁵ Diógenes aparece varias veces en la obra de Lope como vemos, por ejemplo, en el comentario burlón de Fabio en *El anzuelo de Fenisa*: “Diógenes con ventaja / solamente no sirvió / pero dicen que vivió / metido en una tinaja.” (I. esc. vi) en Lope de Vega, *Obras*, ed. Federico Sainz de Robles, 802. La anécdota a que alude Lope lo narra Plutarco en las *Vidas*. (*Plutarch's Lives*, trans. Bernadotte Perrin, [Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1986] 7: 258-59.).

de modelo a nuestro poema, la *Farsalia*, presentaba a Nerón con la idea del poeta como responsable de la fama de su señor (“Pharsalia nostra vivet” escribe Lucano)¹⁶⁶. Lope, en la epístola a Francisco de Rioja (“El jardín de Lope de Vega”) en *La Filomena*, escribe:

Y creedme que plumas y pinceles
han hecho sucesiones y linajes:
tanto puede Virgilio, tanto Apeles.(vv. 106-8)¹⁶⁷

En *La Dragontea* leemos:

No se burlen las inclitas espadas
De las humildes plumas destes Numas,
Que las que tiene agora el mundo honradas
Dios sabe que lo deven a las plumas. (Canto IV)¹⁶⁸

Al adoptar la forma de la épica burlesca, entonces, se les está negando la función legitimadora de la épica a los poderosos, la que continúa y consagra autoridad, mientras se afirma el poder creativo y recreativo de la obra en sí.

En apoyo de estas observaciones sobre la relación de *La Gatomaquia* con *La Batracomiomaquia* en la poética de Lope, ofrezco, además, el siguiente texto del prólogo de la *Dragontea*, épica ultra-nacionalista que hemos citado previamente en otro contexto. Recordemos que en este prólogo Lope había llamado “épico” al estilo de la *Batracomiomaquia* (“quando cosas muy humildes se tratan heroicamente”) y “heroico” a lo que consideramos la épica seria. Refiriéndose ahora a su propio estilo, explica:

el autor deste libro en mediano sugeto tomo el estilo de Virgilio, lo heroyco en su dulçura; y agradó lo epico de Homero *en escribir verdad desnuda*, el de Lucano en agradables episodios, lo mixto del Ariosto.¹⁶⁹

Se atribuye a la *Batracomiomaquia* la virtud de “escribir la verdad desnuda”; está libre de las mentiras de las obligadas adulaciones. El humor, constituyente principal de la épica burlesca, y la distorsión paródica que la causan, ofrecen a la vez el distan-

¹⁶⁶ *De Bello Civili*, IX. vv. 985-86. El énfasis es mío. Para las relaciones entre Lucano y la tradición épica renacentista, véanse las valiosísimas observaciones de Quint. Los puntos de contacto entre la *Farsalia* con *La Gatomaquia* son muchos, como he indicado en otro lugar.

¹⁶⁷ Lope de Vega, *Obras poéticas*, 822. Estos versos parecen, además, auto-irónicos, ya que siguen otros en los que se describe y explica el famoso escudo de los Carpio que tanta sátira había provocado y que está también recreado (a lo felino), como veremos, en *La Gatomaquia* (III. 261-62). En la epístola a Claudio Conde, en una estrofa de alabanza a Sessa, se lee la idea inversa: “porque sin Alejandros no hay Apeles” (v. 456).

¹⁶⁸ *Obras completas*, ed. Entrambasaguas, 1:207.

¹⁶⁹ *Obras completas*, ed. Entrambasaguas, 1:178. El énfasis es mío.

ciamiento y la aceptable agresividad con la cual tratar libremente temas importantes para el poeta. Sugiero que es por esto, más que por ninguna otra razón, que el discurso de *La Gatomaquia* mira hacia atrás a los recursos y efectos de la *Batracomiomaquia* y a la épica burlesca. Si el presente texto se dedica a un hijo, y se declara a su vez descendiente del *Moretum* y del *Culex*, contraponiéndolos al “Arma virumque cano” que *no* se canta aquí, es porque estos dos textos son manifestaciones del otro Virgilio, aquél que canta al ajo y al mosquito, y al que tiene a la historia y al César sin cuidado.¹⁷⁰

No quisiera dejar de mencionar que hay otras “genealogías” trazadas en el texto que funcionan en contrapunto paródico, quizás, a lo que acabo de exponer, pero que más bien parecen satirizar las convenciones sociales de la época y de la épica culta. Los gatos que vienen a cortejar a Zapaquilda son “esa generosa ilustre gente” (I. 265). Entre ellos, Micifuf, quien dice de sí mismo con hiperbólica (y característica) vanagloria:

¿Yo no soy Micifuf? ¿Yo no desciendo
por línea recta, que probar pretendo,
de Zapirón, el gato blanco y rubio
que después de las aguas del diluvio
fue padre universal de todo gato? (III. 205-9)

Su enemigo, Marramaquiz, no le va a la zaga, sino que “duplica” su honor:

Yo soy Marramaquiz, yo noble al doble
de todo gato de ascendiente noble:
si tú de Zapirón, yo de Malandro,
gato del macedón Magno Alejandro,
desciendo, como tengo en pergamino
pintado de colores y oro fino; (III. 256-61)

Pero no son sólo los rivales que hablan de procedencias e hidalguía.¹⁷¹ Se nos dice que Garraf es paje de Micifuf, “si bien de su linaje”, indicando así que es hidalgo, aunque pobre (II. 24). Sospechamos, sin embargo, del alguacil Guruguz, “cuyo abuelo, nacido en Trapisonda, / curaba hipocondríacos y cirros” (III. 341-42), ya que tanto la profesión de su antecesor como su lejano y misterioso lugar de origen, pueden indicar un gato judaizante, o de dudoso abolengo. Ferramoto (o Ferrato, pues se le dan ambos nombres), padre de Zapaquilda, tiene una verdadera galería de antepasados en su sala:

¹⁷⁰ Tan sin cuidado, efectivamente, que hoy día ambas obras se consideran apócrifas.

¹⁷¹ Dicho sea de paso, el famélico Don Mendo del *Alcalde de Zalamea* (I. 262-64) describe su “ejecutoria tan grande, / pintada de oro y azul, / exención de mi linaje.”, en términos parecidos a los que usa Marramaquiz.

de uno y otro retrato
 de belicosa cuanto ilustre gente;
 que las efigies son de los mayores
 el más heroico ejemplo,
 de la perpetuidad glorioso templo,
 como se ven del Taborlán y Eneas,
 y en Calvo, el de las fuerzas gigantes,
 en Juan de espera en Dios y el Transilvano,
 en Pirro, griego, y Scévola, romano. (V. 108-16)

La digresión sobre las efigies es, claro, paródica y a la vez satírica, y así vemos, como tantas veces en el poema, la *sententia* de los versos 110-112 desemboca en otra digresión en que se nombra una serie de elementos dispares y hasta ridículos, yuxtapuestos en cómico contraste. A ésta sigue la no menos abigarrada lista de parientes felinos de Zapaquilda (V. 117-28) representantes de diferentes sectores de la sociedad (guerrero, burócrata, “perulero”).

Sin embargo, el desvanecimiento genealógico de los gatos llega a su momento más humorístico y autorreferencial al describir Marramaquiz su escudo de armas:

por armas un morcón y un pie de puerco
 de Zamora ganados en el cerco,
 todo en campo de golas,
 sangriento más que rojas amapolas,
 con un cuartel de quesos asaderos
 roeles en Castilla los primeros. (III. 262-67)

La deliciosa (perdónese el calificativo) parodia operante en este fragmento tiene varios referentes. En primer lugar, está un texto que acabamos de citar, la epístola a Francisco de Rioja en que Lope describe las armas de los Carpio:

Entre varios dibujos y labores
 las armas de los Carpios representan
 con veintidós castillos vencedores.

Y no os riáis, que estos hidalgos cuentan
 que vienen de Bernardo (ellos lo dicen);
 sobre campo de golas lo asientan.

Yo no lo sé, por Dios, mas no desdican
 destas antigüedades sus papeles;
 dejaldos que sus armas solenicen. (vv. 97-105)¹⁷²

172

Lope de Vega, *Obras poéticas*, 822.

La epístola de por sí parece aludir con humor (“Y no os riáis”, “ellos lo dicen”) a su presunción al lucir las armas de Bernardo del Carpio en la portada de *La Arcadia* de 1598. Pero ahí son diecinueve torres, no veintidós. El “campo de golos” que aparece en ambos textos, se ha vuelto “sangrienta” en la versión felina, y, en ésta, en vez de torres, tenemos una serie de manjares (ya hemos comentado la importancia de la comida para estos personajes) que, a su vez, parodian otro texto satírico, el soneto de Góngora que comienza:

Por tu vida Lopillo, que me borres
Las diez i nueve torres de el escudo.¹⁷³

Góngora maliciosamente vincula al tema del escudo pretencioso una alusión al segundo matrimonio de Lope, ésta vez con Juana de Guardo, hija de un rico carnicero:

No fabrique mas torres sòbre arena,
Sino es que ia segunda vez casado
Nos quiere hacer torres los torreznos. (vv. 12-14)

El escudo de Marramaquiz convierte los torreznos gongorinos en quesos, morcilla y pata de cerdo en un desplazamiento paródico que resulta muy al gusto de los mizos y de la fábula felina, a la vez que contesta las injurias de su antiguo antagonista desde la perspectiva distanciadora y auto-burlona que domina este texto tardío.¹⁷⁴ Este tipo de conjunción de sátira social (la manía nobiliaria) y parodia (tanto del motivo épico del héroe jactancioso de su linaje como la alusión distorsionante al texto de Góngora), que es también autoparodia (pues el texto de Góngora se refiere en parte a otro previo de Lope), es, creo, muy característica de la técnica compleja con la cual *La Gatomaquia* realiza el comentario circunstancial intrínseco a la épica burlesca, y el comentario literario y autorreflexivo de otras obras de esta época tardía. Sirva el escudo de Marramaquiz, pues, de emblema de los múltiples niveles —paródico, autoparódico y satírico— en los cuales opera la a veces compleja retórica del texto.

La genealogía propia que traza *La Gatomaquia* a través de alusiones a textos “a nadie lisonjeros” ayuda a situarla dentro del contexto genérico de la épica burlesca, y también enfoca de manera inequívoca uno de los blancos contra los cuales se dirige la sátira de esta obra en particular: el sistema de mecenazgo y los poderosos ingratos. Repetimos; la queja no es nueva en Lope. Leemos en *La Dragontea* de 1598:

¹⁷³ Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijaukaitė (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd. 1981) 495. Según Orozco Díaz, este soneto constituye el primero plenamente descubierto, que se sepa, de Góngora contra su rival. Ver las páginas que le dedica en *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos, 1973) 98-102.

¹⁷⁴ La diferencia entre éste y la respuesta contemporánea de Lope a estos primeros ataques gongorinos es abismal: “Que palos te he de dar, lengua sin manos, / cornudo y puto por la quinta especie, / y por la ley antigua chamuscado” (citado en Góngora, *Sonetos*, 497-98). Orozco (*Lope y Góngora frente a frente*) ofrece un texto algo diferente de este soneto (pág. 111).

No es falta de escritores, patria mia,
 Que el Tajo, el Betis claro en sus arenas
 El Pisuerga, el Xenil, y el Turia cria
 Cisnes que mueren, por faltar Mecenas, (Canto IV)¹⁷⁵

En otra obra de ese mismo año, *La Arcadia*, se nos dice que “los poetas de aquella edad eran tan desdichados en la muerte como los de ésta en la vida”¹⁷⁶ Pero, según muestra Juan Manuel Rozas, el tema cobra nueva intensidad en las obras que conforman el ciclo último *de senectute*, al conjugarse con otros temas primordiales como la vejez, la dignidad profesional y personal, y el bienestar económico. Escribe Rozas: “No hay duda que en 1634 y 1635 Lope se muestra digno, irónico y creador cuando toca el tema del mecenazgo.”¹⁷⁷ En muchos sentidos, estos textos encierran meditaciones sobre la vida —vívida y escrita— y la muerte. Hacia el final de una existencia dedicada a la escritura, se contempla lo que ha significado ésta, en términos artísticos (de ahí la autorreferencialidad de muchas de estas obras), personales y morales (las desgracias familiares abundan), sociales y económicos (exclusión de Palacio y falta de favores). Incluso *La Gatomaquia*, que habría que calificar de la más cómica de todas estas últimas manifestaciones, no está exenta de momentos sobrios, y éstos, casi siempre están ligados estrechamente al obsesionante tema del mecenazgo.

En cuanto a la solicitud de favores regios, evidentemente Lope no se encontraba solo. Escribe Elliott:

Since most contemporary poets, playwrights and men of letters lived precariously on the borderline between survival and starvation, there was no lack of candidates for court patronage.¹⁷⁸

Sus circunstancias, de hecho, eran algo mejores de las de otros, ya por sus ingresos como dramaturgo profesional de comedias, ya por la ayuda de Sessa. Pero junto con lo puramente económico, está presente en sus quejas y peticiones el deseo de recibir el honor que se le debe: “Los motivos gemelos del honor debido al poeta y del honor que el poeta rinde a los que le honran, van como un hilo dorado por la obra del Fénix,” según Vosters.¹⁷⁹

¹⁷⁵ *Obras completas*, ed. Entrambasaguas, 1:209.

¹⁷⁶ Lope de Vega, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1975) 111.

¹⁷⁷ Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo *de senectute*,’” 115.

¹⁷⁸ Elliott, *The Count-Duke of Olivares*, 175.

¹⁷⁹ Vosters, 2: 76. Consúltese la sección “El honor debido al poeta,” en las páginas 76-81 del libro.

Filón de este “hilo dorado” lo tenemos en lo que será la lira más citada de la epístola a Claudio Conde, texto ponderado que Rozas llama “*curriculum vitae*” y “memorial de pretendiente”:¹⁸⁰

Hubiera sido yo de algún provecho
 si tuviera Mecenas mi fortuna;
 mas fue tan importuna,
 que gobernó mi pluma a mi despecho;
 tanto, que sale (¡qué inmortal porfía!)
 a cinco pliegos de mi vida el día. (vv. 175-80)¹⁸¹

En el soneto a Baltasar Elisio de Medinilla en *Las Rimas...de Tomé de Burguillos*, se hace la siguiente sujeción:

¿Piensas que alguno, en tantos, la campaña
 podrá cantar de Marte, en las ajenas,
 con las banderas de la invicta España,
 las naves contra Holanda de armas llenas?
 Pero de tal acción te desengaña
 sobrar poetas y faltar mecenas.¹⁸²

La pregunta y respuesta de Tomé al antiguo amigo, testigo de tantos conflictos pasados,¹⁸³ articula claramente el rechazo del canto épico y su raíz en la despreocupación de los señores que se desarrollarán en las silvas de *La Gatomaquia*.

Ya se ha comentado el anuncio, desde el *incipit* de “los olvidos de príncipes ingratos” (I. 21-22) como fuerza motivadora del poema gatuno, y la reiteración en la quinta silva respecto a la cobardía de las musas ante la falta del premio (V. 31-38). En la tercera silva, donde hemos visto a Zapaquilda pedir una jácara, leemos a continuación:

cantaron, pues, las bárbaras proezas
 y hazañas de rufianes:
 que estos son los valientes capitanes
 que celebran poemas
 de aquellos que, en extremas
 necesidades, viven arrojados

¹⁸⁰ Remito de nuevo al lector al artículo de Rozas, “El género y el significado...” 169-96.

¹⁸¹ *Lope de Vega esencial*, 382.

¹⁸² Lope de Vega, *Obras poéticas*, 1383.

¹⁸³ Medinilla fue el destinatario de varias obras de Lope, y parece haberlo apoyado mucho, especialmente durante la “guerra literaria” con los aristotélicos. Para más información consúltese Entrambasaguas, ed., *Jerusalén conquistada*, 53-63.

al vulgo, como perros a leones;
 que la virtud y estudios, mal premiados,
 mueren por hospitales y mesones.
 ¡Verdes laureles de Virgilio y Enio
 perecer la virtud y los ingenios! (III. 70-79)

En *La Dorotea*, se le aconseja a Fernando que escriba de

un sujeto grave, pues tantos capitanes españoles os daran el asunto. Poned los ojos en aquel excelentissimo soldado y duque de Alva por la tierra, o el felicissimo marqués de Santa Cruz por la mar; (III. esc. iv)¹⁸⁴

Pues, cuando no se paga la tarea, dice Tomé de Burguillos, los capitanes se “tornan” en rufianes, pues ahora son éstos los protagonistas de la poesía (como los “héroes/gatos” de *La Gatomaquia*). Los poetas, que, de nuevo, se “dan a los perros” o gatos (ver I. 19, 21) están a la merced de los leones. Y el león, como sabemos, es feroz (un “gato grande”) pero también es la realeza española.¹⁸⁵ “Canto las armas y el leon famoso” reza el primer verso de la *Dragontea*.¹⁸⁶ Los poetas son víctimas de la feroz indiferencia de los señores, y acaban sus días en circunstancias lamentables. Al mencionar Virgilio y Enio, trae a colación dos ejemplos cumbre de las letras romanas antiguas —entonces sí había un Mecenas, por antonomasia, además. Pero si Virgilio representa al poeta épico, defensor de la patria por excelencia, y recordemos que para la época (y para Lope también) lo era, Enio, (220-168 a. C.) autor de los *Annales*, y el primer poeta romano a seguir el estilo y metro homérico, fue quien dio a Roma su genealogía ilustre. Le otorgó, con su poema, un fundador en Eneas, un linaje divino y toda una mitología con la cual armarse, principalmente contra los griegos.¹⁸⁷ Se insiste, de esta manera, en el papel primordial del poeta, que con sus palabras puede fundar y sustentar a monarcas e imperios.

¹⁸⁴ Lope de Vega, *La Dorotea*, 254, y ver la relevante nota de Morby (no. 119).

¹⁸⁵ Para otras observaciones relacionadas con esta identificación león/rey, véase Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV,” 120.

¹⁸⁶ El verso alude al supuesto héroe del poema, don Diego Pérez de Amaya, pero como indica Alberto Sánchez, éste “resulta desplazado en el conjunto del poema” (*La poesía narrativa de Lope de Vega* [sl: sa] 187). Creo que no estaríamos muy errados al leer “león” aquí también como signo referente al poder español que se opone al “protestante pirata de Escocia.” (I. 15). Casi al final de *La Gatomaquia*, hay otra referencia, ahora a “leones fieros” (VII. 215); se hace en una digresión sobre los pleitos (hay varias aquí) y aunque creo que el león representa en este contexto un gato más imponente (o sea poderoso) que los demás, no descarto la posibilidad de que tenga relevancia en cuanto a las peticiones de Lope en Palacio.

¹⁸⁷ Hainsworth, 77. Véase el cuarto capítulo de este libro “Roman Historical Epic” para un análisis detallado de las aportaciones de Enio. Hay otra alusión, aunque muchísimo más oblicua, a Enio en el texto. En la proposición (I.12) leemos “el fiero taratántara sonoro”. Se emplea una onomatopeya que, según Sabor de Cortázar, Nebrija atribuye a Enio. Miguel de Salinas, en su *Retórica en lengua castellana* (1541) también se lo atribuye: “Ennio, poeta, llamó taratantara al son de las trompetas.” (pág. 177). En *La Gatomaquia*, sin embargo, la onomatopeya parece referirse al sonido del tambor.

El tema de la ingratitud se repite con frecuencia y a través de diversos motivos a lo largo de la obra. Su articulación más obvia está en el planteamiento de la ingratitud de Zapaquilda, que además tiene el atractivo de una rima consonante: gata/ingrata (I. 280; IV. 302-3). Pero, de nuevo, Zapaquilda es sólo una pequeña parte de un mundo bastante hostil. Marramaquíz es víctima de un vecino, que, deseoso de matar ratones, envenena al enemigo de ellos: “y a su servicio ingrato, / por matar los ratones, mató el gato.” (IV. 374-75). Tomizas, escudero de Marramaquíz, recibe el castigo de los que traen malas nuevas. El informarle a su señor de las bodas concertadas, le “valió una manotada con la zurda...que le dejó la cara desgatada.” (IV. 312 y 315). Se aparta el narrador en una exclamación sentenciosa:

¡Oh, cuánto, Amor, de la razón desquicias
un noble caballero!
Por eso ningún paje ni escudero
se fie en la privanza,
que es fácil en señores la mudanza,
y el Sol es gran señor, y nunca para;
en rueda más mudable, a la Fortuna
se parece la dama doña Luna,
que nunca vemos de una misma cara. (IV. 317-25)

La digresión tiene un poco de todo, desde una alusión inicial a las locuras ariostescas de su protagonista, hasta referencias históricas contemporáneas y lejanas, y más que nada, muchos lugares comunes, pero la creo significativa.¹⁸⁸ Vayamos por partes. Los hombres, sean gatos o reyes, son mudables, sujetos a rabias y pasiones. En esto su Fortuna, una rueda, se parece a la Luna, que crece y mengua; otras veces desaparece, y siempre está relacionada por mito y fisiología a los ciclos femeninos (la dama, Zapaquilda se caracteriza como mudable). El Sol, en cambio está tradicionalmente relacionado con lo masculino, “es gran señor” (Apolo, no Diana), pero éste también se mueve, “nunca para”, por los cielos, y a veces la luna refleja su luz, y otras no. Los cuerpos astronómicos tienen sus correspondientes metafóricos terrestres. La asociación de lo solar con la monarquía tiene un largo abolengo. Desde el año 315 el arco del emperador Constantino influye la iconografía monárquica en occidente:

his triumphal arch bears reliefs of the *Sol invictus* and Mithras as divine protector of the army. Combining Christian and Mithraic elements to create a vision of himself as sun king, he projected himself as emblem on earth of solar justice and solar militarism. The triumphal arch, as revived in the Renaissance, set forth this solar symbolism as a manifestation of the monarch celebrated; as an extension of this came the em-

¹⁸⁸ Agustín del Campo, en su edición del poema, escribe: “el manoseadísimo motivo literario de la privanza y los privados, traído aquí por los cabellos, corresponde al carácter burlesco de la digresión.” (*La Gatomaquia*, edición, prólogo y notas de Agustín del Campo [Madrid: Castilla, 1948] 193). Pace del Campo, las digresiones de este texto no sólo son relevantes, sino que casi nunca tienen un carácter meramente burlesco.

phasis on a central point as a focus of structure architecturally and meaning iconographically.¹⁸⁹

Como otros monarcas, Felipe IV también se representa a través del cuerpo solar, gracias, en parte, a nadie menos que Lope:

‘Felipe’, wrote Lope in *La nueva victoria*, ‘is coming out like the sun, chasing these dark clouds away.’ This image of Philip as the sun was quickly taken up by the court poets and playwrights, and was to provide a central theme for the reign. The sun as the fourth planet seemed a particularly appropriate emblem for the fourth King Philip, and the conceit of the *rey planeta*...may already have been hit upon by 1623. It was as the Planet King that Philip was to appear before the world and before posterity -the central figure in a dazzling court, dispensing light and favour. *illuminat et fovet*-‘he shines and warms’ —Philip’s motto ran. Olivares in turn chose as his own device the sunflower, inclining toward the sun.¹⁹⁰

Al girasol del privado se alude, en *La Gatomaquia*, por perífrasis, en un extenso símil negativo que refiere la congoja de Marramaquíz al verse rechazado:

No suele desmayarse al sol ardiente
la flor del mismo nombre, y la arrogante
cerviz bajar humilde, que la gente
por la loca altitud llamó gigante;
ni queda el tierno infante
más cansado después de haber llorado
de su madre en el pecho regalado,
que el amante quedó sin alma... (I. 359-66)

El atribuirle al girasol la “arrogante cerviz” parece fortalecer la identificación de la imagen del girasol, que se mueve con la luz del sol, con el valido, en este caso, Olivares.

En la digresión de la silva cuarta, la referencia a la Luna se extiende, quizás, al privado por antonomasia de la historia española, el aragonés Álvaro de Luna (1390-1453) cuya caída de gracia y ejecución por orden de Juan II se hizo proverbial y llegó a utilizarse para ilustrar casos del tema de *casus fortunae*.¹⁹¹ El sol real, entonces, no es de fiar, ni para los favoritos.

¹⁸⁹ Steve Davies, *Images of Kingship in Paradise Lost* (Columbia: Univ. of Missouri Press, 1983) 121-22.

¹⁹⁰ Elliott, *The Count-Duke of Olivares, 177-78*. Para más información sobre la imagen de Felipe y su valido, véase el valioso artículo, también de Elliott, “Poder y propaganda en la España de Felipe IV,” en J.H. Elliott, *España y su mundo: 1500-1700* (Madrid: Alianza, 1991) 201-28.

¹⁹¹ R.B. Tate, “The Medieval Kingdoms of the Iberian Peninsula,” *Spain: A Companion to Spanish Studies*, ed. Peter Russell (London: Methuen, 1973) 101. Recuérdese que en *El caballero de Olmedo*, obra en que figura el motivo de la caída, (Tello, Alonso, Rodrigo) se inserta una escena entre Álvaro de Luna y

Lope, aunque nunca tal favorito, experimenta esta precariedad a primera mano, y ya para la fecha de composición de *La Gatomaquia*, está bastante desengañado. En el *Huerto desecho*, el rey planeta no le ofrece ninguna luz:

Si bien hay tierra adonde
 Ni aun con oblicuos rayos su grandeza
 A su Nadir responde:
 Tal es de mi fortuna la aspereza,
 Que no me alcanza el Sol, ni me ha servido
 Haber Junto a su Eclíptica nacido. (vv. 194-99)

Más tarde, al ver sus peticiones de justicia con respecto al rapto de Antonia Clara desatendidas, la profunda pérdida de fe en el monarca se enuncia sin rodeos. Explica Rozas:

...la visión del mundo de Lope no podía cambiar ya, a pesar de tantos desengaños. Pero en su fuero interno, sin faltar a sus creencias, podía distinguir entre la Monarquía intocable y la actuación de Felipe IV, juzgándole, a tenor de los textos, desde luego negligente y, con toda probabilidad, en 1635, a juzgar por *El siglo de oro*, injusto, no cumplidor de sus obligaciones semidivinas, al dejar remitir una justa queja de un vasallo suyo a Dios.¹⁹²

Las adulaciones de Lope no sólo se habían dirigido al rey en un momento anterior a este desengañado final. Elliott escribe de Lope: "his assiduous dedication of his works to the Count and Countess of Olivares failed to win their personal patronage."¹⁹³ Rozas, al analizar los obstáculos con los que el poeta se enfrenta en el último intento de ascender la "pirámide real", referida en la epístola a Claudio (v. 120), incluye entre ellos la probable hostilidad de Olivares hacia el confidente y asesor de su enemigo Sessa.¹⁹⁴

El conflicto de *La Gatomaquia* se resuelve cuando Marramaquiz, en una acción humanamente, y no sólo burlescamente, heroica, sale a buscar comida para su amada, desfigurada ya de tanta hambre. Aquí, haciendo su deber de fiel y constante compañero, recibe el arcabuzazo fatal de un príncipe. Que su asesino sea un personaje real no sorprende ya, pues hemos visto lo descuidados que son los señores con sus súbditos. El texto llama nuestra atención a la terrible ironía de la situación:

el rey don Juan al final del segundo acto y ambos personajes aparecen otra vez al final de la obra. Creo que la presencia de Luna en la obra, además de ofrecer ambientación histórica, prefigura los crueles caprichos de la Fortuna con Alonso.

¹⁹² Rozas, "Lope de Vega y Felipe IV...", 119.

¹⁹³ Elliott, 176.

¹⁹⁴ Rozas, "Lope de Vega y Felipe IV...", 126-27.

Cayó, para las guerras y consejos,
 cayó súbitamente,
 el gató más discreto y más valiente,
 quedando aquel feroz aspecto y bulto
 entre las duras tejas insepulto;
 pero muerto también, como era justo,
 a las manos de un César siempre augusto. (VII. 378-84)

El fragmento resulta enormemente expresivo. La anáfora inicial reitera el fatal descenso que tantas huellas deja en las fibras del texto. El segundo verso heptasilábico se contrapone al endecasílabo anterior, cortando el ritmo y reproduciendo a nivel rítmico la idea de la vida tronchada repentinamente. Los hiperbólicos elogios se resuelven irónicamente en un amorfo, anónimo bulto que ni en la muerte encontrará un lugar de descanso.¹⁹⁵ La observación “como era justo” recarga la crueldad del destino del gato, ya que sugiere no justicia legal, sino justicia poética. ¿Quién mejor, parece decir el texto, para poner fin a estos días de dificultad que el que es, en gran medida responsable de ellos? Y qué ironía que sea en este momento que el gato reciba la atención, mortal ahora, del príncipe. El último verso apura aún más la identificación con Palacio. El texto había llamado a Marramaquíz “César de los tejados”, pero el César que lo aniquila es el que inicia sus documentos imperiales con la fórmula “*semper augusto*, rey de Castilla, etc.”¹⁹⁶ Con su aparentemente inocua fábula felina, Lope, un año antes de su muerte, articula una protesta que, en su sutil manipulación de las formas que hereda y que él mismo había ayudado a forjar, apunta a un presente nada heroico, y bastante cruel.

¹⁹⁵ Aquí no puedo dejar de pensar en los restos del propio Lope, perdidos, también, al parecer, por culpa de los descuidos de su señor (Ver Castro y Rennert, 330 y la nota de Lázaro Carreter en la pág. 550).

¹⁹⁶ Rodríguez Marín, ed. *La Gatomaquia*, 248-49.