

El jardín en el teatro mitológico de Calderón

ENRIQUE RULL FERNÁNDEZ
UNED

Uno de los primeros en interesarse por este tema de manera específica, no en un contexto general, ha sido José Lara, en varias ocasiones. Quizá en este sentido su trabajo más significativo sigue siendo el primero, titulado «Teatro y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», publicado con ocasión del tercer centenario de la muerte del dramaturgo en el año 1981¹. En este trabajo se sintetizaban las líneas generales de orientación del jardín como espacio y motivo considerando un abundante *corpus* de obras dramáticas del autor madrileño referidas a subgéneros muy varios entre los cuales el teatro mitológico, como es obvio, no estaba ausente. De esta manera, se tenían en cuenta fundamentalmente obras como *El mayor encanto amor*, *El monstruo de los jardines* y *La fiera, el rayo y la piedra*, comedias apuntadas desde la perspectiva de las tramoyas y las mutaciones escénicas en ocasiones como «espacio identificativo de la pasión»².

Un trabajo de 2002 de Miguel Zugasti, titulado «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón»³, planteaba también cuestiones generales de interés, aunque naturalmente se centraba en el género de su trabajo: el auto sacramental del que consideraba aspectos escenográficos relacionados con el motivo y cuestiones teológicas. Abundando en el tema sacramental Ana Suárez volvía en su ambicioso y documentado estudio titulado «El jardín en los autos sacramentales de Calderón»⁴, donde hacía un planteamiento cultural muy amplio que tiene en cuenta el humanismo y las artes para

-
1. Lara Garrido (1981: 939-954).
 2. Lara Garrido (1981: 945).
 3. Zugasti (2002: 1059-1072).
 4. Suárez (2006: 1-19).

situar el tema en las posibilidades que le ofrecían la realidad misma, más la tradición simbólica y las distintas artes.

Es evidente, como demuestran los trabajos anteriores, que el motivo es de una rai-gambre muy acusada en el teatro de Calderón en general. Por eso había que delimitar el campo y hemos preferido indagar en el género que más específicamente, dentro de lo dramático, tiene una proyección claramente escenográfica, y de otra, tratar de observar si esa función es unívoca o posee alguna otra intencionalidad específica. Por otra parte, es obvio que aun así el terreno es muy fértil (nunca mejor dicho), y por ello se imponía una selección de obras y elementos que puedan abarcarse en una comunicación como la presente si queremos ceñirnos al tiempo disponible. Por tanto nos referiremos a algunos ejemplos aislados que nos parecen suficientemente relevantes de lo que proponemos.

Acerca de la primera cuestión, hay que delimitar las clases de jardín que el autor trata de plasmar en sus obras, atendiendo a su carácter y morfología. El jardín siempre ha sido una combinación de arte y naturaleza que se aleja tanto de lo esencialmente mítico e ideal como de lo puramente natural y selvático, sino que es más bien una combinación de ambos. Lo que sucede es que, dependiendo del género dramático y de la intencionalidad naturalista o simbólica, se inclinará hacia un lado u otro buscando siempre un cambio de significación alternativo y complejo según los casos. Hay que tener en cuenta el grado de simbolismo que posee casi siempre el motivo aunque no aparezca en un género específicamente simbólico o alegórico. También hay que considerar los modelos reales de jardines como los del Alcázar, los del Buen Retiro (con sus estanques, grandes avenidas, palacios, ermitas, paseos, etc.), los de Aranjuez (de la Isla y de Los Negros), llenos de fuentes y lugares artísticos y de reposo, e igualmente el efecto de mímesis que ofrecía la pintura como modelo. Sin considerar estos aspectos, difícilmente se puede comprender el alcance de la escenografía, sea verbal o de decorado, del jardín en el teatro calderoniano.

Así, en la comedia propiamente dicha, predominará el jardín más convencional y ahuertado, que en la realidad algunos llaman «jardín renacentista», mientras que en la comedia mitológica predominará el jardín selvático, lo que, como recuerda Aurora Egido⁵, Jaúregui llamaba *boscarecha*, aunque hay que recordar que éste cuando hablaba de *boscarecha* se refería a un tipo de composición poética similar a la silva. El término procede del italiano «boschereccia» que significa «lugar silvestre», pero no un jardín convencional o ahuertado sino salvaje y abierto, es decir un lugar a medias entre la selva o bosque y el ámbito cerrado de los parques. Era perfecto para exponer los temas esenciales de las historias cortesanas, novelescas y mitológicas. Ya Jacopo Sannazaro en el proemio de su *Arcadia* (1504) había defendido como más deleitosos «los altos y espaciosos árboles, creados por la natura en los hórridos montes, suelen, a menudo, agradar más a quien los mira que las cultivadas plantas, expurgadas por doctas manos en los adornados jardines»⁶, texto que ya ha puesto de relieve la crítica sobre jardinería, pues como señala Ehrenfried Kluckert en su estudio sobre el jardín barroco y hablando de la *Arcadia*: «fue muy leída y puede citarse como testimonio de la preferencia por el jardín

5. Véase su edición de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón (1989: 21).

6. Sannazaro (1993: 57).

de paisaje mucho antes de concebirse por primera vez el tipo inglés»⁷, palabras que quizá nos hagan comprender la interrelación entre la literatura y los jardines de la realidad.

Si queremos hacernos una idea de lo que pudo ser el jardín en la concepción dramática mitológica con referencias reales tendríamos que acudir a los actuales jardines del Retiro, aunque la medida de parangón es muy débil dada la transformación que han sufrido estos jardines en la época moderna. Quedan, eso sí, algunos vestigios como las grandes dimensiones llenas de arbolado, las zonas ajardinadas de Cecilio Rodríguez, el estanque, algún atisbo de quinta, ermita, palacio y cascada, etc. Mucho más rico en variedad de plantas, flores y árboles exóticos, sobre todo de carácter selvático, es el Parque Genovés de Cádiz, este sí, un verdadero bosque ajardinado o jardín aboscado, con una auténtica cascada y una gruta digna de tal nombre, con fuentes de varias clases y formas, incluso con perspectiva marítima próxima, si bien no posee la dimensión de perspectiva del jardín barroco.

Vista la escasa exactitud de términos como «jardín francés», «jardín italiano» o incluso «jardín barroco» frente a «jardín renacentista», pues todos ellos tienen características comunes en la realidad, como ha visto muy bien Michel Baridon⁸, nosotros nos decantamos por el término *boscarcha* para el jardín barroco representado sobre todo en el teatro mitológico y también a veces en la pintura, es decir, en el arte, pues los términos anteriores no nos sirven, a pesar de estar tomados de la realidad o quizá precisamente por eso mismo. En el jardín barroco, como dice el citado Baridon, «la perspectiva se estira hasta perderse de vista, dando la impresión de que el jardín conquista todo el espacio hasta el punto de fuga colocado sobre el horizonte; y vemos en fin cómo las aguas amplían la gama de sus efectos, añadiendo a las fuentes, cascadas, grutas y canales vastos estanques conocidos como “espejos” o “parterres de agua”»⁹. Esto, tan certeramente descrito para la realidad, es también extrapolable al teatro mitológico. Los grabados que conservamos de algunas obras del género, de los que hablaremos enseguida, son buena prueba de ello.

La mitología, sobre todo, presentaba unas historias a veces idílicas, a veces trágicas, desarrolladas en ambientes selváticos entre personajes principales, nobles o héroes, incluso semidioses o dioses, ninfas, náyades, sátiros, y en lugares como templos o palacios y sus proximidades, lo que hacía que los lugares exteriores de la acción tuvieran como carácter principal el amoroso cuidado de los jardines convencionales por un lado, y por otro, el aspecto libre, abierto y silvestre de los bosques naturales, los animales salvajes y la caza, todo en patente contraste. Frecuentemente, Calderón enfrenta el bosque, el monte y el mar. Dentro del primero caben los templos, y junto a ellos el equivalente a las ermitas, los jardines y cenadores. Así la *boscarcha* se constituye muchas veces como un escenario en perspectiva con bosques, valles, montes e incluso mares. El jardín normalmente aparece como un ámbito dentro del conjunto del escenario, lo mismo que los estanques, islas, palacetes, etc. Todos estos elementos se pueden hallar en diversas comedias, junto al jardín convencional más exclusivo de las comedias amatorias, aunque

7. Kluckert (2007: 152).

8. Baridon (2005: 485 y ss).

9. Baridon (2005: 488).

también visible en el teatro mitológico, las zarzuelas y las óperas. Pero hay que ir más allá de la mera apariencia del ámbito y de su realidad física. Como ha visto Ana Suárez «el *ars topiaria* coincide con la mentalidad barroca por cuanto se sintetiza en él la llamada a los sentidos, al arte, a la espiritualidad y a la Naturaleza y por tanto remite a Dios, a la vida sensual y a la cultura»¹⁰. Según esto, está claro que el jardín se reviste de una polivalencia de significados y objetivos que abarcan desde el mero ornamento ligado al placer de la vida, a los diferentes aspectos culturales que lo representan, principalmente la pintura y la arquitectura, y abre (y no sólo desde un punto de vista simbólico), una perspectiva trascendente en cuanto comunión con la Naturaleza, y con el Creador cuando se entiende éste como diseñador o *Deus pictor*. En realidad todos estos aspectos se complementan y a veces se confunden. Por eso cualquier clasificación que se pretenda del motivo literario tiene que tener en cuenta valores múltiples y nunca unívocos, y en el teatro mitológico ocurre exactamente lo mismo. Por tanto, es imprescindible atender tanto a la morfología del jardín cuanto a la semántica.

Dejando a un lado los escenarios-modelo reales, como los mencionados antes, que combinan naturaleza y diseño geométrico, y que proceden casi siempre de una visión arquitectónica y artística relacionada generalmente con el arte clásico del Renacimiento y con modelos ideales plasmados en obras filosóficas como *El sueño de Polifilo* (cuyo autor, además de fuentes próximas como Boccaccio en su *Amorosa Visione*, posiblemente también recordó remotamente *El sueño de Escipión* ciceroniano), nos interesa centrarnos en modelos concretos del arte pictórico, que junto con el mencionado tratado de Colonna (recordemos que *El sueño de Polifilo* también se atribuyó al arquitecto Leon Battista Alberti, amigo en cualquier caso de Colonna), pudieron servir de fundamentos para la concepción de la escenografía mitológica calderoniana. En este sentido, sólo a modo de ilustración, conviene recordar algunas pinturas y motivos mitológicos que igualmente pudieron inspirar al dramaturgo para su concepción del jardín con toda la complejidad que éste posee, y que si no conocía directamente en todos los casos, posiblemente a través de estampas muy divulgadas en la época, además de ilustraciones de libros, pudieron llegar a su conocimiento. Por eso nos fijaremos en mitos especialmente relevantes y en personajes con amplia tradición pictórica.

Naturalmente uno de los temas más abordados en la pintura de la época es el de Venus. Rubens, por ejemplo, lo prodigó, como ya había hecho antes el Guercino, Carracci, Albani, y sobre todo Tiziano. La enumeración de artistas y cuadros sería inacabable. Es interesante consignar que, en las obras de estos artistas sobre Venus, el paisaje y decorado reproducen arquitecturas de jardín que pudieron servir de inspiración a la escenografía calderoniana. Por ejemplo en el cuadro de Francesco Albani, *El tocador de Venus*, de 1633 (en el Museo del Prado), vemos un jardín boscoso (lo que hemos llamado boscarecha) en el que Venus descansa sobre una especie de triclinio, rodeada de damas y cupidillos, en el que aparece también una fuente (motivo muy frecuente en los paisajes de jardín), una mesa y enseres varios de tocador. Pero no es un jardín ahuertado sino un jardín abierto al horizonte con árboles gigantescos y estribaciones en la lejanía. Otro tan-

10. Suárez (2006: 3).

to podría decirse de una *Escena mitológica* anterior (c.1524) de Dosso Dossi. Menciono esta pintura porque ambientes muy similares al del cuadro de Dossi, que quizá ignoró el dramaturgo, pueden verse en *La ofrenda de Venus* de Tiziano y sus otras dos Venus (la de *Venus recreándose con el amor y la música* y *Venus recreándose con la música*), las dos iguales con algunas variantes. Ambas representan un paisaje un tanto geométrico pero abierto con fuentes y algunos animales. Pero, evidentemente, Rubens con sus arcos triunfales, sus decorados barrocos y su inmensa teatralidad, es el autor más cercano a nuestro dramaturgo en la concepción igualmente de los bosques ajardinados y en la decoración de sus cuadros, y sabida es la imitación o incluso copia, principalmente de pinturas mitológicas, que realizó Rubens de los modelos de Tiziano. En su conocidísimo y admirable cuadro *Las tres Gracias* incluso se permite el autor, enmarcando las figuras, disponer una guirnalda de jardín sobre sus cabezas y una fuente a un lado mientras el paisaje es abierto y en perspectiva lo que sugiere de nuevo el jardín mixto o boscarecha de que hablamos.

Quiere todo esto decir que no hay que olvidar el sentido del arte que acompañó siempre a la concepción de la escenografía calderoniana en su teatro mitológico. Si pasamos del teórico al práctico concepto, podemos considerar primeramente la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*: Es un ejemplo muy característico, junto con *Andrómeda y Perseo* y *Celos aun del aire matan* del jardín dentro del concepto de la *boscarcha*, pues en la obra se ofrece un escenario múltiple en perspectiva en el que aparece junto al bosque, el monte y el mar¹¹. Igualmente se escenifica una gruta con las tres Parcas como hilanderas, una fragua con cíclopes, cantando a la vez que golpean sobre los yunques los martillos. Dentro del palacio, ya en la segunda jornada, aparece el teatro de un bosque (la *boscarcha*) que se mudará en un jardín, con una fuente en medio y una estatua (vv. 2013 y ss.). También un estanque con focas (animal todavía considerado cercano a lo fabuloso).

La historia es complicadísima, pero articulada por el autor con una sabiduría constructiva que causa perplejidad. Son tres episodios entrecruzados los que se manejan: la historia de tres héroes masculinos (Céfiro, Pigmaleón e Ífis) y tres heroínas (Anajarte, Irífle y la Estatua), más la intervención importantísima de Cupido (Eros), como amor absoluto, y Anteros, como amor correspondido (los dos en constante pugna). También aparecen Venus, Anteo, cuatro damas, etc. Por su parte, *Celos aun del aire matan* de 1660¹², primera ópera digna de tal nombre de la escena española totalmente cantada, representa otro ejemplo característico en el tratamiento del jardín boscoso. Podría pensarse, en un principio, que el ámbito es simplemente el de las selvas que habitan las ninfas que están al cuidado del templo de Diana pero enseguida nos percatamos de que estamos en un terreno acotado (se insiste en ello en varias ocasiones) que está al cuidado de un jardinero, pero un jardín fundamentalmente boscoso, pues su linde se pierde en

11. Como se indica en la acotación inicial: «Obscurécese el tablado y, mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva del mar con truenos y relámpagos» (ed. Aurora Egido, 133). Conviene tener en cuenta los grabados para la representación, posterior a Calderón, de 1690 debidos a Jusepe Gomar y Bautista Mayuca, discípulos de José Caudí, quien había trabajado en el Coliseo del Buen Retiro con anterioridad.

12. Rull (2004).

una verdadera selva en la que pululan los cazadores. Así, en los versos que pronuncia Eróstrato, cuando llega a dicho linde, dice:

Ya que dejo esparcida
 por toda la campaña la batida

 en el inculto soto,
 que de esta línea a su vedado coto
 divide el linde, quiero
 recatado esperar al jardinero,
 de quien mi amor fiado,
 sus términos rompió
 (vv. 356 y ss.)

De lo que podemos deducir que hay dos ámbitos contiguos: un bosque silvestre total y, en sus límites, un jardín cuidado por un jardinero (el villano Rústico) pero no muy diferente (pues el paisaje es francamente abierto) al ámbito que lo circunda, espacios ambos contiguos muy similares a los cuadros de Rubens sobre Venus de los que hablábamos. El villano Rústico va de uno a otro sin transición demasiado visible, aunque hay que suponer que el linde tiene una verja que abre y cierra el cuidador, puesto que es el recinto cerrado de las ninfas de Diana, separado quizá por el bastidor al que se alude en algunas acotaciones. Se entiende que lo que fundamentalmente los distingue es la selvaticidad del uno frente al sentido artístico del otro, puesto que el segundo necesita los cuidados de un jardinero y su apertura y cierre. Cuando en la segunda jornada aparecen los personajes masculinos llevando dones al templo de Diana, en donde se mezclan rosas, flores, claveles, violetas, fieras y aves (vv. 710-746, etc.), comprendemos que esa combinación se produce por la proximidad de jardín y bosque. Cuando más adelante, Aura se aparece a Diana subida en un carro tirado por dos camaleones y baja a su templo en el tablado y se ufana de haber podido «romper / las claraboyas al templo / y las cercas al vergel» (vv. 1011-1013), observamos de nuevo los límites de ambos recintos. Las didascalias explícitas de la tercera jornada son muy ilustrativas: Diana aparece, después del incendio de su templo, sentada en un peñasco rodeada de las tres Furias en un paisaje ciertamente lunar, el «venenoso monte de la luna» como dice el propio Calderón. El peñasco luego se abrirá en cuatro partes, una de las cuales deja ver el salón regio con fondo de jardines en donde aparecerá Céfalo armado de venablo siendo detenido por Pocris quien, alarmada de las incursiones de aquel por el monte colindante en busca de caza, teme que ese venablo se vuelva contra ella, como efectivamente sucederá. Pocris sigue a Céfalo, celosa por haberle oído llamar a Aura, le sigue hasta un risco que hace de cancel («haciendo / cancel de este risco» vv. 1971-1972, dice) desde donde penetra en la espesura para acechar a su amante. Cuando Pocris oye a Céfalo decir «Ven, Aura, ven», se confirman sus sospechas. Céfalo, pensando que hay una fiera, dispara el venablo entre las ramas y alcanza a Pocris.

Pero es quizá *Andrómeda y Perseo* (estrenada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro), la obra en la que más claramente se presentan los aspectos relacionados con el jardín en su dimensión mitológica. Tenemos la enorme fortuna de conservar el manuscrito de la obra con las ilustraciones del gran escenotécnico florentino Baccio

del Bianco, que además ha podido ser traspasado a un precioso libro editado por Rafael Maestre con las reproducciones de los grabados mencionados. La obra desde el punto de vista escenográfico es una extraordinaria muestra de las posibilidades de representación de la naturaleza en todas sus dimensiones, desde el bosque hasta el mar pasando naturalmente por bosques, grutas y jardines. Ya en *El monstruo de los jardines* (como en *La fiera, el rayo y la piedra* mencionada), se daba esta concepción total, pues se elegía una marina como arranque de la comedia y como contraste una tierra llena de peñascos, algo parecido a lo que ocurría en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios* con la llegada por mar de Jasón al terreno escarpado donde habita Medea.

El tema de Andrómeda y Perseo propiciaba también estos contrastes, y tanto Calderón como Baccio del Bianco procuraron explotarlo hasta el máximo mezclando la ilusión con el paisaje de forma muy compleja, siempre dentro de la idea espacial del barroco acerca de la proyección al infinito, como muy bien señala Maestre, y como evidentemente propendía la concepción del jardín mitológico abierto o aboscado, buscando siempre la perspectiva en el horizonte que en verdad formaba parte de la concepción naturalística del jardín barroco real, como vimos antes. Por eso, en la compleja trama de la comedia de este título el dramaturgo dispuso indicaciones muy variadas para su representación tal como se conservan en el manuscrito que el rey Felipe IV envió a su suegro el emperador Fernando III de Austria y que afortunadamente conservamos. La minuciosidad de los detalles muestra a Calderón como un verdadero guía o director de escena y diseñador del espectáculo que como indica Maestre muestra «en un todo el resultado de conjuntar su memoria de apariencias, plan de la obra, bocetos, partitura, dirección de ensayos y presencia en el estreno»¹³. De esta manera la acción de la obra desde la primera jornada se ofrece, de un lado, en la perspectiva triple «del mar, del monte, del puerto», como dice el propio Calderón, y de otro, la perspectiva fantástica o trascendente de los dioses mitológicos (al comienzo Palas y Mercurio), con vuelos de personajes en nubes por medio de atrevidas tramoyas que Baccio del Bianco se encarga de ilustrar con expresivos dibujos. De la misma manera en la segunda jornada se nos presenta desde una feraz gruta de Morfeo acompañada igualmente de un dibujo de Del Bianco hasta el mismísimo infierno con los personajes atormentados de Sísifo, Tántalo y Ticio más toda clase de monstruos. Pero a nuestro propósito interesa más el acto tercero. Ya desde su inicio el autor describe el lugar como «una fábrica hermosa con sus ventanas y portadas, en tal disposición que daban a entender ser casa de campo noble [...], en el otro costado, amenos jardines, los que la hermoseaban»¹⁴. Un dibujo de Del Bianco es muy revelador de la textura ajardinada, con fuentes, monumentos, pero sobre todo de su disposición en perspectiva que se pierde a lo lejos. Calderón lo describe en los versos también, donde habla de «noble alquería» y de «intrincado parque», que nos hablan claramente de una casa de campo y junto a ella un jardín boscoso o boscarecha. Junto a esto, se sitúa después, como contraste, la escena culminante de una marina donde tiene lugar la escena de la famosa liberación de Andrómeda y otras escenas fantásticas como

13. Maestre (1994: 28).

14. Maestre (1994: 132).

la rasgadura del cielo, la aparición de un templo con Júpiter acompañado de otros dioses y «un palacio, un cielo y unas deidades en el aire», que después, ante el asombro del espectador, volará «con todos los que trujo»¹⁵ al final de la obra.

Como podemos observar por los ejemplos señalados, y otros muchos que se podrían aducir, el jardín se constituye en el teatro mitológico de Calderón como un espacio netamente diferenciado del modelo de las comedias urbanas. Habría que buscar las razones en ciertos aspectos sociales del género, como la constitución de un ámbito noble, e igualmente del referente religioso-mitológico de las fábulas que lo integran, pero sobre todo del sentido poético y artístico, que procede de una clara simbiosis con la estética, la literatura y la pintura de la época, más la reminiscencia de la literatura clásica y del Renacimiento, a lo que hay que añadir el contenido filosófico y neoplatónico que constituye la esencia ideológico-simbólica que informa este teatro. El modelo de jardín, por tanto, no hay que buscarlo sólo en la realidad contemporánea, sino en las fuentes antedichas que configuran una específica visión del mismo caracterizada por una simbiosis de jardín y bosque, lo que hemos llamado *boscarecha* como alternativa terminológica a la perífrasis «jardín aboscado» o «bosque ajardinado», de perspectiva hacia el infinito como el sentido ideal con que se configura también no sólo su forma sino también su significado.

Bibliografía

- BARIDON, M. (2005): *Los jardines*, Madrid, Abada.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1994): *Andrómeda y Perseo*, ed. de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2004): *Celos aun del aire matan* (Véase Rull, Enrique). *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (2002): Edition Reichenberger, Kassel, vol. II, pp. 1059-1072.
- KLUCKERT, E. (2007): «El jardín barroco» en *El Barroco*, Barcelona, Loc Team.
- LARA GARRIDO, J. (1981): «*Teatro y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)*», tomo II, pp. 939-954.
- MAESTRE, R. (ed.) (1994): Ver Calderón de la Barca (1994).
- RULL, E. (2004): *Estudio y edición crítica de Celos aun del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED.
- SANNAZARO, J. (1993): *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Madrid, Cátedra.
- SUÁREZ, A. (2006): «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, pp. 1-19.
- ZUGASTI, M. (2002): «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Pamplona-Kassel, pp.1059-1072.

15. Maestre (1994: 169 y 172).