

«De essencia de la Muger». A propósito de unos comentarios de Juan Caramuel sobre la incontinencia vocal en el contexto de la *teoría de los afectos y la restrictio sensible*

Lucía DÍAZ MARROQUÍN

The Warburg Institute

RESUMEN

«De essencia de la Muger» es el primer verso del poema mnemotécnico con el que Juan Caramuel Lobkowitz subraya humorísticamente en una de las ediciones de su *Apparatus Philosophicus* sus comentarios acerca de la conveniencia decorosa de que las mujeres guarden silencio. La crítica del cisterciense a la incontinencia vocal femenina no se corresponde, sin embargo, con la expresividad vocal que sí alaba en el Quevedo de la *Epístola censoria*, a quien cita en el *Trismegistus Theologicus*, o con la que él mismo practicó a lo largo de una vida internacional, multidisciplinar y plurilingüe que le permitió entrar en contacto no siempre pacífico con las principales corrientes de pensamiento de la Europa del XVII. Subyace la cuestión de si, en el contexto de la retórica afectiva embargada de pensamiento racionalista, tanto en su vertiente aconfesional como en la espiritual, representada por el pensamiento jesuítico postridentino, cabe la posibilidad de distinguir un camino ético asequible a la posición vital y social de las mujeres en una Europa en la que el decoro retórico femenino se asimila sistemáticamente al silencio.

Palabras clave: Retórica, poética, *decorum*, Racionalismo, ironía, gesto, afecto, voz, misoginia.

ABSTRACT

«De essencia de la Muger» is the first verse of a mnemotechnic poem introduced by Juan Caramuel Lobkowitz in his *Apparatus Philosophicus* to strengthen his comments on the appropriateness of silence as the only decorous feminine attitude. Caramuel's criticism of feminine vocal discourse diverges from his praise of the same attitude —the vocal expression of disagreement— as soon as it takes place from a male-centered perspective. His quote of Quevedo's *Epístola censoria* and his own controversial vital attitude might be better understood bearing in mind this perspective. Uncovering the decorous veil of rhetoric irony, the underlying question is whether secular feminine ethics were possible at all in 17th century Europe in a poetic and social system as the one Caramuel defends, and which is also supported by other European rationalist theorists of gesture and affect, both within a non-confessional context, and within the spiritual one represented by Jesuit post-Trento doctrine.

Key Words: Rhetoric, poetics, *decorum*, Rationalism, irony, gesture, affect, voice, misogyny.

Mulieris essentia, quae? dabo non ut foemineum sexum vituperem, sed ut homines cautiores reddam. Essentia dicitur quae abesse non potest, si quid enim a subiecto abfuerit, non iam dicitur essentia, sed attributum separabile contingensque Echo

Nympha pulcherrima veterem explicat difficultatem. Mulier effingitur; carens tamen corpore, anima, vita, non voce. Mulieris ergo essentia consistit in hac ultima, quae non potest deficere absque subiecti corruptione, non in corpore, aut anima: non in sensibus salute, aut vita, haec etenim deficiunt in Ecchone, dum mulier remanet. Lauda acumen: ride mecum conceptum, nugar, fateor sed quia ridendo dicere verum nemo vetat, ita conceptui adride, ut etiam monito instruaris. Numeros subsequentes perpende.

*De essencia de la Muger
Es la voz: no tiene duda,
Pues Muger no ha havido muda,
Aunque la ha havido sin ser.
En Eco se puede ver,
A quien de Amor la violencia
El ser le quitó y presencia,
No la voz incontinente;
Porque el ser le es Accidente,
Pero el hablar es su essencia¹.*

A lo largo de los últimos años, a medida que la retórica y la comprensión de las actitudes retóricas iban adquiriendo consistencia como métodos de análisis de las formas de discurso pasadas y presentes, también los estudios filológicos han ido asumiendo el hecho de que la perspectiva social y poética de la enunciación literaria merece por lo menos tanta atención como la apariencia positiva de los textos. Por otra parte, aquellas aproximaciones al conocimiento de la literatura española emprendidas desde una perspectiva exclusivamente hispánica, aunque resulten necesarias como punto de partida, parecen insuficientes para abarcar fuentes como la obra de Juan de Caramuel, que parte, por un lado, de un conocimiento directo y muy amplio de su literatura contemporánea y, por otro, de una conciencia espacial, temporal e incluso física lo suficientemente desarraigada como para poner en entredicho toda aseveración cronológica, formal y espacialmente localista.

Juan Caramuel Lobkowitz nació el 23 de mayo de 1606 en Madrid y pasó su vida estudiando, leyendo, escribiendo, dibujando, errando, seguramente orando, manteniendo discusiones constantes con sus contemporáneos y, de acuerdo con todos los indicios, también riendo, entre España, los Países Bajos e Italia, en una época en la que personalidades intelectuales de la estatura de René Descartes, Athanasius Kircher o Marin Mersenne, sus correspondientes e interlocutores², hacían otro

¹ J. Caramuel Lobkowitz (1677), p. 63. (Tractatus I. Prooemialis. LXXVI. De Artibus universim. Oeconomica). En la versión de Colonia (1665), aparece sólo el primer fragmento de la cita, sin el poema mnemotécnico en español. (J. Caramuel Lobkowitz (1665), p. 34. Liber I. Prooemialis. LXXVI. Oeconomica).

Para la edición en este artículo de las citas en español asimilo el régimen acentual al del español actual, aunque conservo las consonantes originales, incluidas las versiones reduplicadas de estas consonantes, así como el uso de mayúsculas en términos como «Accidente», «Varones», «Muger» que a menudo contribuye a señalar la adscripción aristotélica o racionalista de los poemas. En el caso de las citas latinas, prescindo de los acentos presentes en los textos originales, ya que las funciones adverbiales o el caso ablativo de los términos acentuados quedan suficientemente señaladas mediante el régimen vocal.

² Ramón Ceñal se interesó por éste y otros aspectos de la biografía del cisterciense en R. Ceñal (1953).

tanto. La tortuosa biografía de este cisterciense curioso, disperso y muy productivo en la Europa del Racionalismo discurre así entre el magma intelectual de ciudades como Alcalá, Lovaina o Praga, y la política eclesiástica italiana, el país donde acabó sus días, en 1682, como obispo de la ciudad de Vigebano. Tras estudiar Filosofía y Leyes en la Universidad de Alcalá, se doctoró en Teología en Lovaina en 1638. Desde ese momento desplegó su inteligencia, profunda pero lúdicamente, en un *corpus* de obras que, observado desde la perspectiva de estos primeros años del siglo XXI, resulta visionario en una gran cantidad de direcciones: desde la literatura hasta la música, las matemáticas, la arquitectura, la filosofía o la teología. En el *Apparatus Philosophiae* y en el *Trismegistus Theologicus*, Caramuel contribuye a la ambición típicamente racionalista y preenciclopédica de exponer el conocimiento relacionando todas las formas de orden conocidas hasta entonces, desde el *cosmos* de las matemáticas hasta el de la astronomía o la música, para reflejar finalmente este orden total en el microcosmos humano y en sus proyecciones sensibles, es decir, en las pasiones y en sus secuelas codificadas: los afectos.

La *teoría de los afectos* es una denominación convencional de origen musicológico que, en su vertiente poética y retórica, data de la tradición clásica griega y latina, mientras que, en su vertiente física, procede de la inspiración aristotélica recogida y desarrollada por el pensamiento racionalista moderno. En el terreno de la preceptiva retórica, hasta el siglo XVI el recurso constante al tópico de la *virtud* suele relegar toda evasión emocional con respecto a la línea recta del pensamiento y la expresión al terreno de lo extraviado. Desde el punto de vista de los tratados informados por esta idea de *virtud*, desde los manuales cortesanos hasta los libros de enseñanza de retórica o danza, toda expresión física o vocal de sentimientos no encaminados a alimentar una cierta idea de *bien común* —aquellos que resultan extraños a la *rectitud* ética de inspiración platónica— resultaría perniciosa. Pero no son las emociones las que desagradan a los defensores de esta clase de virtud formal, sino, al menos en un principio, sólo su expresión desmesurada o extracontextual, es decir, ajena a la prescripción clásica de la *μεσότης*. Los tópicos del *decorum* y la verosimilitud determinan así el sistema de coordenadas en el que se inscribe la tratadística retórica, poética y musical desde el siglo I a.C. del que datan la *Retorica ad Herennium*, el *De Inventione* y el *De Oratore* de Cicerón, hasta los siglos XVI y XVII, en los que se publican obras como la *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano, el *Cisne de Apolo* de Carvallo, los numerosos tratados sobre expresión retórica sacra firmados por diversos autores jesuitas y, más allá de las fronteras españolas, también las obras sobre quironomía y quirología de Bulwer, el *Tratado de las pasiones del alma* de Descartes, la *Musurgia universalis* de Kircher, la *Harmonie universelle* de Mersenne o los estudios preenciclopédicos de Caramuel. Sin embargo, las prescripciones poéticas del *decorum* y la verosimilitud admiten distintas formas de expresión del sentimiento compatibles con la noción general de un bien supuestamente común que, según todas las convenciones modernas, debería servir, en último término, a Dios y, subsidiariamente, al Rey, máxima autoridad en la gradación de la jerarquía terrenal.

Los *afectos* —por oposición a las *pasiones*, desmesuradas y extracontextuales por definición— resultan ser, en este sistema de coordenadas, aquellas formas de

expresión social, retórica y poéticamente codificadas, acordes con la perpetuación del orden establecido mediante el recurso a la convención sentimental emanada de un determinado sistema jerárquico. Resultará poéticamente decoroso, por ejemplo, que un enamorado embargado de petrarquismo cante las virtudes ideales de su dama, pero si esta dama no lo es por nacimiento, posición y costumbres, sino como resultado de las visiones enajenadas del enamorado, como en el caso mil veces citado de la Aldonza Lorenzo de Don Quijote, la expresión poética perforará la línea de lo decoroso y caerá sin embargo en el ámbito del ridículo. Así, nada resulta más desagradable para un tratadista del gesto poético y de los afectos como Juan Caramuel que la expresión desmesurada de los afectos en las mujeres de baja condición —y de baja expresión—, pero no porque las otras, las pertenecientes a estratos socialmente elevados, resulten dignas en su ser femenino, sino porque su posición en la escala social las asemeja, siempre según la lógica misógina, a los varones. Esto es, al menos, lo que se deduce, entre otras muchas citas posibles, de la mención explícita que hace Caramuel de la silva IX del *Laurel de Apolo* de Lope:

«Y dixo, que la lengua, que offendía
 En lengua de muger se convertía
 Y entiéndese Muger de baxo modo
 Que son Varones las de más en todo.
 Y que aunque calla el offendido y tarda,
 Quando finge amistad, venganza aguarda.»³

La gradación poética aristotélica, transmitida a partir del siglo XVI por los comentaristas italianos y, de manera especialmente significativa para el caso español, por Robortello, establecía ya una división entre personajes elevados y personajes ínfimos *en cuanto al vicio* que se prolonga inmediatamente a su tipo de expresión sentimental⁴. Resulta conocido cómo en la comedia de corral o en el drama

³ J. Caramuel (1679) II, p. 113.

⁴ Robortello completa la teoría de Aristóteles acerca de la pretensión de la comedia de imitar las acciones de los hombres *inferiores* por oposición a la imitación de los personajes *elevados* propia de la tragedia: «La comedia se ha propuesto el mismo fin que el resto de los géneros de poemas: imitar las costumbres y las acciones de los hombres. Y como toda imitación poética se realiza mediante tres cosas, lenguaje, ritmo y armonía, acostumbraron a emplearlas en la comedia, si bien no simultáneamente, como en algunos géneros, sino separadamente, como en la tragedia, según declara Aristóteles en la *Poética*. Difiere además la comedia de los otros géneros en la materia de las cosas que trata, pues imita las acciones de los hombres más humildes y viles, y en esto se distingue de la tragedia, que imita a los excelentes, según expone el mismo Aristóteles. La tercera diferencia que se establece entre los poemas se sigue de los distintos modos de imitar. La comedia imita hombres que hacen y actúan, lo que es también propio de la tragedia; por ello, los antiguos llamaron *δράματα*, esto es, «acción», tanto a la comedia como a la tragedia, del antiguo *δρᾶν*, que significa hacer o actuar (“agere, seu negociari”)» Robortello (1997).

También Aristides Quintiliano, una de las fuentes a las que constantemente remite la tratadística musical del XVI, se refiere a la distinta experiencia de los afectos —mediante la participación física o sólo mediante la proyección mental— dependiendo del estrato al que pertenezcan los personajes, superior o ínfimo: «Dicen que el alma, a la que no falta nada de locura a causa de su mucha ignorancia y olvido, ha de ser restablecida por medio de la melodía, y que o bien los hombres dulcifican la parte irracional de su naturaleza

musical cortesano de los siglos XVII y XVIII son frecuentemente los graciosos, los personajes ínfimos, los que subvierten con sus afirmaciones indecorosas o inverosímiles los límites de la expresión que prescriben la preceptivas, dando lugar de esta manera a efectos humorísticos⁵. Más allá de las particulares condiciones de posibilidad escénica de los textos dramáticos, el drama permite e incluso alienta la puesta en escena de afectos convencionales y de las igualmente aceptables subversiones catárticas del *decorum* y la verosimilitud, desde los afectos primitivos aristotélicos de la piedad y el miedo, sólo ligeramente ampliados en *De anima* con respecto a la *Poética*, hasta las distintas variedades que en los siglos sucesivos van admitiendo los tratadistas. Sin embargo, frente a la relativa admisión en el paradigma de la propiedad poética de la expresión retórica de los afectos convencionales en la literatura europea de los años 1600, sus parientes desmesuradas, las pasiones, siguen siendo consideradas como ajenas a toda definición de virtud poética y retórica al menos hasta los años centrales del siglo XVII⁶, en los que el pensamiento racionalista comienza a reivindicar la Razón como heredera moderna del *ethos* clásico. Así, desde el mismo momento en el que la experiencia del sentimiento comienza a escapar a los ojos de tratadistas neoaristotélicos como López Pinciano y de pensadores racionalistas como René Descartes de la conveniente reducción a las categorías convencionales afectivas, las pasiones y su expresión se convertirán en objeto de estudio y de curiosidad⁷.

Desde el punto de vista de la expresión pública, la tratadística clásica dedicaba una atención muy detenida a la expresión de lo emocional en contextos semidramáticos, como el forense. Los *afectos*, diversificados ya con respecto a la primitiva división binaria de la piedad y el miedo propia de la tragedia según la perspectiva aristotélica, son, según Cicerón y siempre dentro de este contexto de la oratoria propia del foro, «los cambios temporales en la mente o en el cuerpo producidos por algún motivo, como la alegría, el deseo, el temor, la pena, la enfermedad, la debilidad

con alguna imitación, como hacen cuantos son de *ethos* rudo y más salvajes, o bien mediante el oído y la vista se apartan de tal temor, como hacen cuantos han sido educados y son de naturaleza más ordenada. Por ello también dicen que las ceremonias báquicas y cuantas son semejantes a ellas tienen una cierta razón de ser: servirían para que la enajenación de aquellos que son más ignorantes, bien por la forma de vida o bien por la fortuna, fuera purificada por las melodías y las danzas que junto a los juegos se realizan en ellas». A. Quintiliano (1996), III. 25.

⁵ El efecto humorístico del recurso a un discurso *elevado* por parte de los graciosos se aprecia con especial nitidez en el terreno del drama musical, que en España evoluciona a partir de la confluencia entre el sustrato dramático de la comedia de corral y el *dramma per musica* importado de Italia en las primeras décadas del siglo XVII (La primera *ópera* española, con libreto de Lope de Vega y partitura, hoy perdida, de Philippo Pincinini y Bernardo Monnani data de una fecha tan temprana como 1627). Así, por ejemplo, los graciosos Momo y Tisbe del *Acis y Galatea* de Literes y Cañizares juegan a lo largo de toda la obra con la exhibición de afectos ajenos a su condición socialmente subsidiaria, así como con el discurso vocal y musical del *recitativo*, apropiado, según todos los preceptos del *stile rappresentativo*, a la expresión de los personajes superiores. J. de Cañizares y Antonio de Literes (2002), pp. 5-12.

⁶ En su *Philosophía Antigua Poética* de 1596, Pinciano confunde ya los términos de *afecto* y *pasión*. Tan sólo medio siglo después, en 1649, René Descartes publica su *Tratado de las pasiones del alma*, en el que legitima el término *pasión* y somete a una categorización exhaustiva las diferentes pasiones y sus manifestaciones corporales.

⁷ Sobre la difusión del pensamiento cartesiano en España, véase R. Ceñal (1945).

y otros que se incluyen en esta categoría»⁸. Este reflejo de lo afectivo en el ámbito físico predeterminaría la teoría retórica, poética y dramática de los siglos sucesivos, a la vez que despertaría la atención de los tratadistas del Racionalismo, desde René Descartes hasta Athanasius Kircher o el mismo Juan Caramuel⁹. Tampoco la vivencia del sentimiento o de su expresión resultan equivalentes para hombres y mujeres en los años centrales del siglo XVII. En la vida extraliteraria de cualquier lugar de la Europa de los siglos XVI y XVII, a los hombres suelen ofrecérseles vías socialmente convenientes para desahogar su necesidad de acción práctica a cambio de un beneficio económico que puede ser mayor o menor según su posición en la estruc-

⁸ «Affectio est animi aut corporis ex tempore aliqua de causa commutatio, ut laetitia, cupiditas, metus, molestia, morbus, debilitas et alia quae in eodem genere reperiuntur». Cicerón (1997), I, 25, 36.

⁹ La obra de Caramuel, informada de las clasificaciones poéticas de los afectos y las pasiones, tanto por su conocimiento directo de la obra de René Descartes —a quien el cisterciense cita de forma explícita— como por el que también posee de los escritos de Athanasius Kircher, resulta cronológicamente muy avanzada en lo que se refiere a la clasificación de los afectos y de sus formas de expresión mediante el gesto.

La primeras alusiones impresas a la obra de Athanasius Kircher en España dentro de un contexto musical aparecen en el *Memorial sobre la Música de los Templos* de Pedro Paris y Royo, músico de la Real Capilla (A. Martín Moreno, (2003), pp. 321-360). Sin embargo, Cristina Bordas y Luis Robledo Estaire encuentran ya la influencia de Athanasius Kircher en España en una fecha tan temprana con respecto a la publicación del tratado del alemán como 1655. Ésta es la fecha de la carta en la que uno de los *novatores* valencianos, Josep Zaragozá, declara su conocimiento de la *Musurgia* de Kircher. Tomás Vicente Tosca demuestra haber asimilado en mayor medida la teoría afectiva aristotélica en su *Tratado de la Música especulativa y práctica* de 1710, donde se refiere a los términos clave de la experiencia retórico-afectiva: la fluidez (movimiento, *dynamis*, *movere*, etc.), los espíritus animales, los sentidos como puerta de acceso a la experiencia, la oposición de los afectos básicos de la alegría y la tristeza, etc. Sin embargo, teniendo en cuenta que Tomás Vicente Tosca no menciona específicamente a Kircher en su tratado, sus observaciones podrían resultar coherentes con la obra de cualquier otro tratadista europeo contemporáneo, desde René Descartes hasta el mismo Caramuel, o bien con la tradición aristotélica peninsular que representa, sobre todo, Juan Huarte de San Juan. Si Cristina Bordas y Luis Robledo relacionan su obra con la de Kircher es debido a la presencia explícita del nombre del *Pater Kirkerius* en el título de una obra anterior de Tomás Vicente Tosca: la *Orphei Lyra tum theoricam tum practicam Musicam, universamque sonorum varietatem suaviter exhibens. Qua non modo sylvas suo cantu atrahit, sed colit, non solum difficultatum saxa movet, sed tollit: quidquid Pater Kirkerius in sua universali Musurgia longe cecinit, haec dulci brevitate concinit* (C. Bordas y L. Robledo Estaire (1999), p. 289).

Sólo en las primeras décadas del XVIII, es decir, aproximadamente medio siglo después de que Caramuel publique el *Apparatus* y el *Trismegistus*, tiene lugar la recepción definitiva en España de la *Musurgia* de Kircher. Dentro de la tratadística musical española, uno de los autores que con más detalle desarrolla la teoría de los afectos (o de las pasiones, utilizando ya la terminología racionalista) es Pedro de Ulloa en su *Música Universal o Principios Universales de la Música* de 1717. Asimila en esta obra la teoría afectiva por la doble vía del análisis cartesiano y de la preceptiva desarrollada por Kircher. Ulloa, jesuita y matemático como Kircher, se muestra más interesado en la categorización filosófica que en las sutilezas de la percepción y la experiencia de las pasiones a las que sí se había dedicado en profundidad Descartes o, años antes, en un contexto hispánico, también Juan Huarte de San Juan. Establece así una distinción primaria entre dos fuentes diversas de movimiento pasional o pseudopasional: el apetito sensitivo y la voluntad. Del apetito sensitivo nacen las doce pasiones primitivas: amor, deseo, odio, fuga, dolor, esperanza, audacia, ira, desesperación, temor y mansedumbre. La voluntad, que Pedro de Ulloa, fiel a la herencia aristotélica y tomista, describe también como un apetito, presenta movimientos semejantes a las pasiones, aunque no se trata, en este caso, de movimientos sensitivos, sino intelectivos. Si Ulloa no describe estos «movimientos intelectivos» como *habitus* o *ethos*, y los identifica sin embargo como parte del discurso pseudopasional de la voluntad, sólo puede deberse al hecho de que escribe ciñéndose a la moral jesuítica de la elección binaria y la *restrictio* sensible y, sobre todo, al código racionalista de la oposición entre razón y pasión. P. de Ulloa (1717), pp. 43-45.

tura social, desde la lucha cotidiana por la supervivencia y el aprecio de sus conciudadanos a través del trabajo manual o burocrático, hasta la lucha física en el contexto de la guerra y de las versiones más o menos estilizadas de los juegos de armas, o hasta las diferentes formas ministerio eclesiástico. Las mujeres, cuya existencia aparece asociada por sistema a la desprestigiada vida emocional —incluida en este punto, de manera más o menos encubierta según los casos, la vida sexual—, a pesar de su presencia real como fuerza de trabajo en la sociedad europea de los siglos XVI y XVII¹⁰ se convierten en el blanco de los ataques misóginos, no sólo de los moralistas que comentan su presencia en la escena teatral, sino también de una gran cantidad de tratadistas de retórica y poética, entre ellos algunos tan lúcidos en otros aspectos como Caramuel. Desde el punto en el que el ideal intelectual racionalista, tanto como el ideal espiritual reformista y contrarreformista, relegan al terreno de lo indecoroso la experiencia de las pasiones y del sexo no asociado mediante el matrimonio a la idea de ascenso o mantenimiento del orden social, solamente la ignorancia o el desprecio de la condición femenina y de su ámbito de competencia parecen resultar aceptables como actitudes intelectuales. Después de todo, como señala tópicamente el mismo Caramuel —y esta vez sin pizca de ironía— «Foeminam non de pedibus, nec de capite Iovis (ut de Minerva crediderat olim antiquitas) sed de latere mariti natam»¹¹.

Las formas convencionales de vituperación de lo femenino resultan innumerables desde el mismo pensamiento aristotélico hasta sus secuelas racionalistas. Mientras que los poetas exaltan las seguramente innumerables virtudes de damas más ideales cuanto más pasivas, la misma perspectiva remotamente platónica que da pie al petrarquismo poético relega el amor humano o erótico al puesto ínfimo en la jerarquía de los amores posibles, cuando no al terreno del caos capaz de subvertir el cosmos de los cuatro elementos tradicionales¹². Frente al aprecio por el vigor, la evidencia poética o *enargeia* y la capacidad para mover los afectos¹³ que expresan

¹⁰ Acerca de la actividad laboral femenina en zonas rurales y urbanas y de la gestión emocional que llevan a cabo las mujeres en la Europa moderna, véanse G. Duby y Ph. Ariès (1985) y G. Duby y Ph. Ariès (1990-91-92), pp. 26-40.

¹¹ J. Caramuel (1665), p. 34.

¹² La presencia de los cuatro elementos presente en el substrato aristotélico y peripatético del pensamiento racionalista resulta constante en la representación barroca de lo afectivo. Luis Robledo Estaire se refiere a verdaderos «emblemas cantados», siguiendo la tradición de los cánones enigmáticos con leyenda moral y desarrollo musical. (J. Hidalgo et al (2004), pp. 29-33). Dentro de la tratadística musical española, uno de los más conocidos de estos cánones es el *Enigma de la balanza* que propone Pietro Cerone en *El Melopeo y Maestro* de 1613, en el que la voz del tenor viene a ser deducida de la siguiente sentencia moral: «Tua nos exaltat humilitas usque ad infimum descendat», que da a entender que debe hacerse descender la clave *ad infimum* para lograr que asciendan las notas, dando así lugar a la voz del tenor. P. Cerone (1613).

Sobre la tradición emblemática en la literatura barroca, véanse los estudios de F. Rodríguez de la Flor (1995) y (1999) y A. Egido (2004). También José Manuel Pedrosa trata desde una perspectiva comparatista el tópico emblemático de la mariposa que se deja tentar por la luz y el fuego de la pasión hasta el punto de consumirse en ella. J. M. Pedrosa (2003).

¹³ «Garci Lasso es dulce i grave (la cual mezcla estima Tulio (Cicerón) por muy difícil), i con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos, porque es muy afetuoso i suave. Pero no iguala a sus canciones i elegías, que en ellas se eciede, de suerte que, con grandísima ventaja, queda superior de sí mismo, porque es todo elegante i puro i terso i generoso i *dulcíssimo i admirable en mover los afetos*; i lo que más se deve admirar en todos sus versos: cuantos an escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la *onestidad i templeça de los desseos*. Porque no descubre un pequeño

los maestros de retórica y los tratadistas musicales latinos, desde Quintiliano el retórico hasta Arístides Quintiliano, y que recogen los poetas y comentaristas del XVI y del XVII¹⁴, el defecto de la *laxitud* parece resultar intolerable en el ámbito retórico y poético. Es sin embargo, junto con el silencio, una de las virtudes que parecen despertar el interés erótico en el caso de las damas pertenecientes a estratos social o poéticamente elevados¹⁵. Cuando la *laxitud* aparece presente en la expresividad física masculina, especialmente en la retórica de las manos o *quironomía*, da lugar, por el contrario, a críticas relacionadas con la homofobia¹⁶.

sentimiento de los deleites moderados, antes *se embevece todo en los gozos o en las tristezas del ánimo*». F. de Herrera (1580), pp. 280-282. (Énfasis mío).

¹⁴ De acuerdo con la doble tradición latina y hermogénica la propiedad, la ausencia de afectación y el vigor son algunas de las virtudes del discurso poético a las que se refiere Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso*: «No reprehendo la facilidad, sino l'afetación della, porque singular virtud es dezir libre i claramente sin cansar el ánimo del que oye con dureza i oscuridad (...). Mas ¿quién no condenará el poco espíritu i vigor, la umildad i baxeza que se adquiere con el conseguimiento della? ¿i quién no estima por molestia i disgusto oír palabras desnudas de grandeza i autoridad cuando importa representalla?». F. de Herrera (1580), pp. 263-268.

¹⁵ En la segunda parte de su *Trismegistus*, dedicado a la *restrictio* insensible, el mismo Caramuel elegirá el silencio de las mujeres como «el más elocuente idioma del despedir», citando al Maestro León (se refiere a Manuel de León Marchante), autor de la comedia *No hay amar como fingir*, en la que Don Felix y Doña Elena establecen el siguiente diálogo:

«Fel. Siempre adoro vuestro ceño,
Aunque tan inútilmente
Sacan mis queexas suspiros,
Que solo en aire se vuelven.
Que ni aun para despedirme
Habláis.

Helen. El mas eloquente
Idioma de despedir
Es el callar las Mujeres»

«Articulus VIII. De verbis immundis. An praeter lasciva & obscoena adhuc alia sordida reperiantur vocabula? Et an hac, sive Reales, sive Civiles sordes importent, Indicibilibus adnumerentur?; section II. An Tacere in Aula & Palatio sit Dimittere?» J. Caramuel Lobkowitz (1679), II, p. 95.

En la edición de la comedia Manuel de León del año 1671 el texto es el que sigue, con ligeras variantes con respecto al que cita Caramuel:

«Fel. Siempre adoro vuestro ceño,
aunque tan inútilmente
sean mis queexas suspiros,
que solo en ayre se vuelven
que ni aun para despedirme habláis?

Ele. El mas eloquente
idioma del despedir,
es el callar las mugeres,
id con Dios».

M. León (1671), pp. 67-112 (el fragmento aparece en las páginas 78-79).

¹⁶ Así, por ejemplo, en la *Fisiognomía* pseudoaristotélica, seguida después por la tradición europea de la asimilación del plano físico al plano emocional, al afeminado se le reconoce por aparecer moviéndose de

Los comentarios del irónico Caramuel¹⁷ a propósito del abuso supuestamente inconveniente que las mujeres hacen de su voz alcanzan sentido dentro de este contexto en el que la virtud masculina se hace corresponder sistemáticamente con la actividad, incluida la actividad retórica y poética —recuérdese el significado activo original del verbo *πολέω*—, mientras que el ideal de la virtud femenina debería corresponderse sin embargo con el silencio¹⁸.

Las observaciones acerca de la expresión femenina que aparecen en los tratados de retórica o poética resultan así marginales y, casi en su totalidad, deprecatorias. Los testimonios de los moralistas a propósito de la expresión de las mujeres en un contexto teatral nos han legado una imagen seguramente viciada de la vocalidad femenina en el siglo XVII, aunque ese vicio en la perspectiva sólo empaña una opinión que parece, por lo demás, generalizada: cualquier expresión no sumisa al orden de las cosas en la jerarquía patriarcal se asimila por sistema al ámbito de lo pasional o de lo erótico, es decir, al terreno del extravío con respecto a la rectitud virtuosa ética, retórica y poética. Una rectitud que sólo lo es para el progreso personal y social masculino, por mucho que la estratificación barroca limite también al hombre las posibilidades de ascenso social. La mujer permanece en este contexto, por una razón o por otra, como un elemento marginal y necesariamente desviado incluso con respecto a las mismas posibilidades de virtud que prescribe para los hombres la ética convencional, tanto en su vertiente religiosa como en otras no inmediatamente confesionales como el código de la caballería o la misma preceptiva retórica. Según testimonios como el de Caramuel, despojados o no de su carga de ironía

manera desequilibrada, entrechocando las rodillas, mirando alrededor «como si fuese Dionisio el sofista» (Pseudo Aristóteles (1963), 808 a). En otras obras de Aristóteles y Esquilo, el gesto de entrechocar las rodillas al andar se considera igualmente propio de las mujeres o de hombres afeminados (Pseudo Aristóteles (1999), p. 53). También el gesto de volver las manos hacia arriba es considerado por algunos psicólogos como característico de las mujeres todavía a finales del siglo XX, a pesar de las corrientes críticas que afirman la performatividad del género, incluidos el gesto y el habla. Véase B. Küllerich (1988), pp. 51-66. El tópico de la laxitud —y la falta de *pasión*— en el gesto como signo de afeminamiento con matiz peyorativo se reproduce siglo tras siglo hasta aparecer reflejado en tratados aparentemente tan dispares en forma, tiempo y adscripción nacional como la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano o la *Chironomia-Chirologia* de John Bulwer. Según Pinciano, «si está desapasionado, puede mover la mano con blandura, agora alçándola, agora declinándola, agora moviéndola al uno y al otro lado». John Bulwer se muestra todavía más explícito al describir su *Gestus XXXII: Effoeminate festino*. («To wag the hand in a swinging gesture is their natural expression who would endeavour to hasten and assist themselves in progressive motion, and withall denotes a kind of wantonness and effeminacy». J. Bulwer (1654), pp. 62-63.

¹⁷ En el artículo dedicado a la expresión de la mano (*Articulus XXI. χειρολογία. De Manuum Colloquitione*), Caramuel se refiere explícitamente —aunque no con detenimiento— a la expresión irónica, depositando el matiz irónico más en el tono amargo de la voz que en el gesto quironómico que pudiera subrayar este tono. Caramuel, citando a Quintiliano, insiste en la ya clásica comparación del orador con el actor: «Est autem *είρωνία*, ut eam definire solent Rhetores, figura, quam difficulter in Scriptura cognoscas, tota enim in amaritudine vocis collocatur (...). Corporis & manuum motus ad Pronunciationem spectant, illam enim decorant & exornant, si termini modestiae observentur: alia enim Histrium & alia Oratorum est action». J. Caramuel Lobkowitz (1679), p. 283. *Articulus XXI. χειρολογία. De Manuum Colloquitione*. A propósito de la *ironía* como figura retórica, véase también J. Caramuel (1679), pp. 157-158.

¹⁸ Sobre los caminos de la educación, el desarrollo laboral y la expresión femenina en la Europa de los siglos XVI y XVII, véase G. Duby y Ph. Ariès (1990-91-92). En las páginas 571-583 se ofrecen algunas observaciones básicas sobre los caminos de sublimación de la expresión femenina en la España moderna.

—*quia ridendo dicere verum nemo vetat*—, es la voz de la mujer en sí misma la que excede la capacidad de tolerancia del sistema. Sólo su ser desprovisto de voz resultaría, por lo tanto, tolerable. El comentario irónico a propósito del mito de la imagen sonora de la ninfa Eco que describe el fragmento en latín del *Apparatus Philosophicus* y glosa inmediatamente el poema mnemotécnico final en español resultaría muy divertido para Caramuel y para los potenciales lectores masculinos del tratado, probablemente muy seguros de su competencia social en comparación con las mujeres de las que pudieran encontrarse rodeados. De ellas percibirían sólo su discurso vocal alimentado, en todo caso, por una dedicación a tareas que a ellos les resultarían insignificantes «*porque el ser le es Accidente, pero el hablar es su esencia*»¹⁹.

Sin embargo, no todos los tipos de expresión vocal de afectos ajenos o contrarios al sistema parecen desagradar a Caramuel. Mientras el cisterciense ríe irónicamente acerca de la vocalidad afectiva de las mujeres, premia sin embargo en el *Trismegistus Theologicus* a su contemporáneo Francisco de Quevedo con una cita de los primeros versos de su «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita al Conde-Duque de Olivares»²⁰:

Inter alias Tabulas, quae publice concionari videntur, celeberrima, & notissima est, quam silentium exprimitur & representatur. In eam pingitur Genius, indice manus dexteræ labia sigillans; quo gestu *Tacete* ait, silentiumque universis indicit.

Vocem hanc hausit oculis D. Franciscus de Quevedo (...) & dixit.

*No he de callar, por más que con el dedo
Ya tocando la bocca, ya la frente
Silencio avises, o amenazas miedo.
No ha de haver un espíritu valiente?
Siempre se ha de sentir lo que se dize?
Nunca se ha de dezir lo que se siente? &c.*²¹

En el *Trismegistus*, Caramuel estudia ese peculiar concepto de *verdad afectiva* que surge en la Europa en la que conviven Racionalismo, Reforma protestante y Contrarreforma tridentina, y que se expresa en la retórica de la *restrictio* sensible. El aspecto teológico del título no consigue evocar para la mentalidad académica actual, hipercrítica hasta lo absurdo con respecto a la herencia religiosa europea, la variedad de un contenido en el que el latín actúa como *lingua anfitrióna*, pero en el que se entremezclan una gran cantidad de *linguas invitadas* (y no necesariamente marginales o subsidiarias, o, al menos, no desde el punto de vista del

¹⁹ J. Caramuel Lobkowitz (1665), p. 63.

²⁰ Caramuel cita a Quevedo en numerosas ocasiones, y le dedica además un comentario detallado y comprometido en la segunda parte de su *Trismegistus (Harpocrates)* dedicada a la *restrictio insensibile*. (J. Caramuel (1679), II, pp. 59-60).

²¹ J. Caramuel Lobkowitz (1679), pp. 26-27. Articulus I: De Picturis. An loquantur, an taceant? An debeant cum Historiis componi? Sectio III. *Loqui Imagines evidenter ostendit*.

expatriado y políglota Caramuel), desde el frecuente español de las citas literarias y los dichos populares, el italiano o el flamenco, hasta el griego de las referencias clásicas.

A medio camino entre la codificación de los afectos y su expresión física y la admisión en el sistema de lo verosímil de las hasta entonces denostadas pasiones, Caramuel propone en el *Trismegistus* un estudio acerca de la capacidad de introspección y del posterior regreso retórico al mundo de la comunicación con el exterior que pudiera haber adquirido ese ser humano inscrito físicamente en el cuadro de las proporciones clásicas que proponía Vitrubio y que reproducen otros cuestionadores racionalistas de la coordinación entre mente y cuerpo como Athanasius Kircher. El aspecto sistemático del tratado resulta cercano por su disposición en artículos a otros estudios racionalistas aproximadamente contemporáneos, igualmente interesados en la clasificación de las pasiones y de su expresión desde el momento en el que el culto a la Razón comienza a legitimar, aunque sea por exclusión, la atención al ámbito de lo emocional. Caramuel, como Descartes, parte de un afán clasificador: la *ortografía* y la *gramática* de los ojos (*Articulus VII, sectiones II y III*), la cuestión de si pueden los ojos *declinar por casos* (*Articulus VII, sectio IV*), etc. Consigue así desvelar los sentidos ocultos de la retórica del gesto, la de la risa, la de las manos, la de los cabellos, la de la voz, e incluso la de la tos. No aparecen en el tratado, sin embargo, extremos grotescos de aquellos que hubieran fascinado al Rabelais de Bajtín. Caramuel entiende de sofisticaciones, de *qualitas sonorum*, de gestos medidos, de miradas silenciosas repletas de significados, de cuestiones a medio camino entre lo performativo social y lo hermético... El gesto grotesco parece resultarle, al menos en los confines del mundo que abarca el *Trismegistus*, ajeno.

Con la cita de los versos de la *Epístola satírica* de Quevedo, Caramuel pretende ilustrar la descripción de dos gestos convencionales: tocar la frente con un dedo indicando admonición o amenaza y sellar los labios con el dedo indicando silencio²². Al hacerlo, está recurriendo a gestos de contenido afectivo universales en la Europa del XVII que, al contrario de lo que ocurre con muchos otros igualmente codificados, han pervivido hasta nuestros días. Los dos gestos y los afectos que expresan aparecen también descritos, por ejemplo, en la gramática gestual que el inglés John Bulwer publicó en 1654:

— *Terrorem incutio* (I inflict terror): The holding up of the forefinger is a gesture of threatening and upbraiding. Hence, this finger is called *minax* or *minitans* by the Latins (because by it we convey the threats and use it in reproving one)²³.

— *Silentium indico* (I show silence): The laying of the forefinger upon the mouth is their habit who would express their silence, conviction, shame ignorance rever-

²² J. Caramuel Lobkowitz (1678), pp. 27-28. Articulus I: De Picturis. An loquantur, an taceant? An debeant cum Historiis componi? Sectio III. *Loqui Imagines evidenter ostendit*.

²³ J. Bulwer (1654), p. 127.

ence, servile fear, modesty, a revolving meditation, admiration and amazement. After which manner, also, we crave and promise secrecy. To the signification of silence appertains the proverbial phrase taken from this gesture: (To place the finger on the mouth as a sign to keep silence)²⁴.

En la medida en la que los dos tipos de expresión vocal resultan transgresores con respecto a las coordenadas decoroso-verosímiles de la escena social barroca, el de la mujer —considerada como prototipo, sin individualizar— y el de un Quevedo en pleno proceso de enajenación intelectual con respecto al sistema en el que le tocó vivir, Caramuel, defensor literario de la *restrictio* sensible, no duda en apoyar con sus citas al segundo, mientras que la primera, tal y como describía el poema que abría este artículo, le resulta risible. Sin embargo, el cisterciense matiza: no expone sus críticas con el ánimo de vituperar a las mujeres, sino, conforme con el tópico de la identificación del interés femenino con la pérdida ética masculina, con el mucho más generoso objetivo de precaver a los hombres que pudieran prestar oídos a sus parlamentos («Mulieris essentia, quae? dabo non ut foemineum sexum vituperem, sed ut homines cautiores reddam») ²⁵. Confieso que la diferencia entre una y otra actitud, la vituperación de lo femenino frente a la intención de precaver a los hombres contra la iniquidad supuestamente risible de las mujeres me resulta imperceptible. Quizá esta diferencia pertenezca al inaprehensible terreno de la *restrictio*, tan cercano a la práctica de reservar la información —o una parte de la información— con el objetivo de velar los accesos al conocimiento y a la acción a aquellos individuos que se muestran disconformes con respecto a un determinado sistema, una costumbre muy útil en aquellos contextos en los que la posesión y la ocultación de este conocimiento tiene que ver con las posibilidades de obtener o conservar un mayor grado de poder.

OBRAS CITADAS:

FUENTES PRIMARIAS:

ARISTOTELES*: *Physiognomics-ΦΥΣΙΓΝΩΜΟΝΙΚΑ. Minor works*, ed. W.S. Hett, Cambridge, Harvard, 1963.

ARISTOTELES*: *Fisiognomía*, Madrid, Gredos, 1999.

BULWER, John: *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*. Londres y Amsterdam, Feffer & Simons, 1654. (Ed. facs. Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1974.

CERONE, Pietro: *El melopeo y el maestro*. Nápoles, 1613.

CICERÓN: *De inventione*. Madrid, Gredos, 1997.

²⁴ J. Bulwer (1654), p. 128.

²⁵ 63.

- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Laberintos*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1981.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Trismegistus Theologicus latine*, Vigebrano, Typis Episcopalis apud Camillum Conradam, 1679.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Apparatus Philosophicus*. Colonia, 1665.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan: *Apparatus Philosophiae*. Vigebrano, 1677.
- HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HIDALGO, et al: *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*, ed. Luis Robledo Estaire, Madrid, Alpuerto-Fundación Caja Madrid, 2004.
- QUINTILIANO, Arístides: *De musica*, ed. Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, Gredos, 1996.
- LEÓN MARCHANTE, Manuel (Maestro León): *No hay amar como fingir. Comedias nuevas (escogidas), escritas por los mejores ingenios de España*. 35. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1671. pp. 67-112.
- ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*, Madrid: Imprenta de Música. Bernardo Peralta, 1717.

FUENTES SECUNDARIAS:

- BORDAS, Cristina y Luis Robledo Estaire: «El arcón de José Zaragozá: ciencia y música en la España de Carlos II», *Nasarre. Revista aragonesa de Musicología*, XV, 1-2, (1999), pp. 289-
- CEÑAL, Ramón: «Juan Caramuel. Su epistolario con Atanasio Kircher, sj», *Revista de filosofía*, XII/44, 1953.
- CEÑAL, Ramón: *Cartesianismo en España*, Oviedo, La Cruz, 1945.
- DUBY, Georges y Philippe Ariès: *Historia de la vida privada*, 5. vol., Madrid, Taurus, 1989. (Orig. *Histoire de la vie privée*, París, Seuil, 1985).
- DUBY, Georges y Michelle Perrot: *Historia de las mujeres en Occidente*, 5. vol., Madrid, Taurus, 1992. (Orig. *Storia delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 1990-91-92).
- EGIDO, Aurora: *De la mano de Artemia. Estudios Sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta, 2004.
- KILLERICH, Bente: «Physiognomics and the Iconography of Alexander», *Symbolae Osloenses*, 63, (1988), pp. 51-66.
- MARTÍN MORENO, Antonio: «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro». *Edad de Oro*, XXII, Madrid, Universidad Autónoma (2003), pp. 321-360.
- PEDROSA, José Manuel: «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol». *Criticón*. 87-88-89. (2003), pp. 649-660.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: «El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 145-164.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: «El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma», *Revista de Musicología*, XXVI, 1, 2003, pp. 127-185.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *Emblemas: lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- VELARDE LOMBRAÑA, Julián: *Juan Caramuel, vida y obra*, Oviedo, Pentalfa, 1989.
- VEGA RAMOS, María José: *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontañana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC, Universidad de Extremadura, 1992.