



Florian Weber

Die Darstellung der Stadt Madrid in der spanischen Narrativik des 17. Jahrhunderts

Eine Studie am Beispiel von Luis Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* und Baltasar Graciáns *El Criticón*

S y m C i t y

Zeitschrift des Intensivprogramms

URBES EUROPAEAE

Beihefte, Band 8

Florian Weber

Die Darstellung der Stadt Madrid in der spanischen Narrativik
des 17. Jahrhunderts. Eine Studie am Beispiel von Luis Vélez
de Guevaras *El Diablo Cojuelo* und Baltasar Graciáns *El Criticón*

Florian Weber
**Die Darstellung der Stadt Madrid in
der spanischen Narrativik des 17.
Jahrhunderts. Eine Studie am Bei-
spiel von Luis Vélez de Guevaras *El
Diablo Cojuelo* und Baltasar Gra-
ciáns *El Criticón***

S y m C i t y
Zeitschrift des Intensivprogramms URBES EUROPAEAE
Beihefte, Band 8

SymCity.

Publikationen des Intensivprogramms URBES EUROPÆEAE
,Europäische Städte – Villes européennes – Ciudades europeas’

Herausgegeben von Javier Gómez-Montero & Christina Bischoff

in Verbindung mit

Anxo Abuín, Anne-Marie Autissier, Victor A. Ferretti,
Jüri Talvet, Dolores Vilavedra

Satz: Florian Weber

Umschlaggestaltung: Florian Weber

Umschlagbild: Pedro Texeira, *Mantua Carpetatorum sive
Matritum Urbs Regia / Topographia de la villa de Madrid
descrita por Don Pedro Texeira* (1656)

Beiheft 8
Kiel 2019



Education, Audiovisual and Culture Executive Agency
Unit Erasmus – Jean Monnet – Study Centres

Project N° 28321-IC-2005-1-DE-ERASMUS-IPUC-4

1	EINLEITUNG	10
2	<i>EL DIABLO COJUELO</i>	18
2.1	Der teuflische Blick. Perspektive und Wahrnehmung	18
2.1.1	Kataskopie – der Blick aus der Höhe	19
2.1.2	Außensicht (<i>engaño</i>) vs. Innensicht (<i>desengaño</i>) und Ironisierung der Stadtdarstellung	27
2.1.3	Traumperspektive und katoptrische Teleskopie	33
2.2	Satirische Reduktionsstrategien	38
2.2.1	Typisierung	40
2.2.2	Metaphorisierung (Animalisierung, Verdinglichung)	42
2.2.3	Synechdochische Anatomisierung, Hyperbolik und Wortspiele	49
2.2.4	Der Río Manzanares	53
2.2.5	Die Raumallegorien des <i>tranco</i> III	56
2.3	Madrid als irdische Hölle	62
2.3.1	Metaphorisierung (Infernalisierung, Dämonisierung) und Mensch-Teufel-Korrespondenzen	62
2.3.2	Verkehrung von Stadt und Hölle (<i>mundo al revés</i>)	66
3	<i>EL CRITICÓN</i>	77
3.1	Zur Wahrnehmungsproblematik in <i>El Criticón</i>	77
3.2	Perspektiven auf Madrid	92

3.2.1	Critilo, Andrenio und der Weise	92
3.2.2	Artemia	96
3.2.3	Der Hofmann	99
3.3	Funktionen der Raumbeschreibung am Beispiel von Falsirenas Haus	104
3.3.1	Antithetik der Raumbeschreibung (<i>locus amoenus vs. locus horroris</i>)	104
3.3.2	Korrespondenzbeziehungen von Haus und Hexe – die Raumbeschreibung im Dienst der Figurencharakterisierung	110
3.3.3	Reliabilität der Raumbeschreibung und Überlagerung von Erzähler- und Figurenperspektive	115
3.3.4	Komplexe Informationsvermittlung im Medium der Raumbeschreibung – implizit-auktoriale Erzählerhinweise (Polysemien, Paronomasien, Symbolik, mythologische Referenzen)	119
4	SCHLUSSBETRACHTUNG	127
5	BIBLIOGRAPHIE	138

1 EINLEITUNG

Noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war Madrid eine eher unbedeutende, mittelgroße Stadt im Schatten so erlauchter Nachbarn wie Toledo und Valladolid.¹ Erst die folgenreiche Entscheidung Philipps II. im Frühjahr 1561, die Stadt am Manzanares zum festen Regierungssitz des spanischen Königreiches zu erheben – was sie ungeachtet einer zeitweiligen Unterbrechung in den Jahren von 1601 bis 1606, in denen Valladolid diese Funktion zukam, bis in die Gegenwart blieb –, ließ sie binnen kurzer Zeit zum politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum Spaniens avancieren.² Dieser jähe Aufstieg ging mit einem ungeahnten Wandel des architektonischen Stadtbildes und der Bevölkerungsstruktur einher: Erhebliche städtebauliche Vorhaben wurden realisiert, die Madrid stetig mehr Raum einverleibten, und die Einwohnerzahl vervielfachte sich bis zur Jahrhundertwende.³ Allen voran Höflinge und Beamte zogen samt Dienerschaft in die *urbs regia*, aber auch allerlei Hasardeure und pikareske Gestalten: „cazadores de dotes, compradores de títulos, buscadores de cartas de recomendación, segundones a la espera de algún cargo de secretario, pretendientes de un hábito, soldados

¹ Vgl. Gabriel Aranzueque Sahuquillo: „La ciudad representada. Poder y fábula en el Madrid de los Austrias“, in: *Philosophical Readings*, VIII.3, 2016, S. 132-136, hier S. 132.

² Vgl. Gerhard Poppenberg (et al.): „Siglo de Oro“, in: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. von Hans-Jörg Neuschäfer unter Mitarbeit von Sebastian Neumeister, Gerhard Poppenberg, Jutta Schütz und Manfred Tietz. Mit 337 Abbildungen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 69-183, hier S. 75, ebenso wie Aranzueque Sahuquillo (2016), S. 132-134.

³ Vgl. Aranzueque Sahuquillo (2016), S. 133f.

fanfarrones, pícaros y mendigos.“⁴ Dieses im Wandel begriffene Madrid mit seiner besonderen *conditio* als Residenzstadt und den irreduziblen Widersprüchen, die damit einhergingen, wurde in der Narrativik insbesondere des 17. Jahrhunderts – wie etwa die Anthologie Julia Barellas bezeugt – vielfach porträtiert.⁵ Zwei beispielhaft ausgewählten Erzähltexten dieser Zeit ist auch die vorliegende Studie gewidmet: Luis Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* (1641) und Baltasar Graciáns dreiteiligem *El Criticón* (1651, 1653 und 1657). Sie beide vermitteln, wie zu zeigen sein wird, eine durchweg pessimistische Sicht auf Madrid.

Die Untersuchung zu *El Diablo Cojuelo* geht von der übergeordneten These aus, dass der Text, wenn er auch im Ganzen nicht befriedigend als Satire bestimmt werden kann – zumal in vielen Teilen Panegyrik und Städtelob (*laudes urbium*) vorherrschen –,⁶ doch

⁴ Vgl. Julia Barella: „Introducción“, in: dies. (Hg.): *Madrid en la novela*. Band 1. Madrid: Comunidad de Madrid 1992a, S. XVII-XIX, hier S. XVII.

⁵ Vgl. Barella (1992a), S. XVII.

⁶ Die gattungstheoretische Einordnung von Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* ist umstritten. Ich werde in dieser Arbeit den eher unspezifischen Terminus *novela* wiederholt verwenden, einerseits weil sich dieser häufig in Sekundärtexten zu *El Diablo Cojuelo* findet, andererseits weil Vélez de Guevara selbst seinen Text als *novela* bezeichnet: „Con que da fin esta **novela**, y su dueño gracias a Dios porque le sacó della con bien, suplicando a quien la leyere que se entretenga y no se pudra en su leyenda, y verá qué bien se halla“ (Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*. Hg. von Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra 2018, S. 181, H.d.V.). Im Sinne der heutigen Gattungsdefinitionen sei es gleichwohl, so Fernández González, nicht zutreffend, *El Diablo Cojuelo* als *novela* zu klassifizieren; ihm zufolge handele es sich eher um einen „relato satírico-alegórico“ (Ángel Raimundo Fernández González: „Introducción biográfica y crítica“, in: Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*. Hg. von Ángel Raimundo Fernández González und Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Castalia 1988, S. 7-35, hier S. 28). Traditionell wurde der Text indes als *novela picaresca* rezipiert. Dagegen wandte sich erstmals Enrique Nercasseau y Morán in seiner Aufnahmevorrede vor der Academia Chilena im Jahr 1915: „En todas estas novelas [picarescas], el ‘pícaro’ cuenta sus aventuras, traza su propia biografía: el autor no aparece; es una obra indirecta, en que el personaje que introduce habla por él. Todo el enredo estriba en la diversidad de empresas en que se ve

wenigstens im Hinblick auf die in Madrid verorteten *trancos*⁷ eine satirische Absicht bekundet und dass die Textelemente, die in dieser Arbeit untersucht werden, ganz im Dienst der *meiosis* stehen, der Verringerung und Entwürdigung, auf die satirische Texte gewöhnlich abzielen. Im Kapitel 2.1 wird einerseits zu erweisen sein, dass die Stadt, wie der hinkende Teufel im *tranco* II selbst *expressis verbis* vorkündigt,⁸ konsequent *anders*, auf ungewohnte Weise, in den Blick genommen wird und dass die konkreten Ausprägungen dieses Anderssehens in mehrfacher Hinsicht, insbesondere für die satirische Herabsetzung, funktional sind. Andererseits sollen die ungleichen Wahrnehmungsweisen der beiden

comprometido el protagonista, y que da cuenta él mismo... Estos son el fondo y la forma de la novela picaresca: fondos aventuras y sucesos de pícaros; forma invariable, relato autobiográfico. Nada de esto hay en Vélez de Guevara.“ Zitiert nach: Dolores Azorín Fernández: *El Diablo Cojuelo. Glosario e índices léxicos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2000, S. 20. Vgl. überdies Fernández González: „Introducción biográfica y crítica“, S. 17f. Mittlerweile hat es sich durchgesetzt, den Text als Satire zu klassifizieren, meistens in Verbindung mit einem präzisierenden Qualifikativum (*menipea, cortés, de costumbres* u.ä.). Vgl. Azorín Fernández (2000), S. 20f. Doch auch dies ist nicht befriedigend, denn vornehmlich die ersten *trancos* verfolgen eine satirische Intention, wohingegen in den letzten *trancos* Panegyrik und Städtelob (*laudes urbium*) vorherrschen. „La novela alterna la sátira con el panegírico, la distorsión grotesca de la realidad con las descripciones costumbristas, la pintura de la nobleza y de los monumentos arquitectónicos con la de los bajos fondos, la alegoría con la picaresca“ (Arturo Souto Alabarce: „Introducción“, in: Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo. Reinar después de morir*. México: Porrúa 1980, S. IX-XXXVI, hier S. XVI). Mindestens aber die hier relevanten *trancos* (insbesondere der zweite und der dritte), in denen die Protagonisten Madrid betrachten, sind, wie zu zeigen sein wird, durch und durch satirisch.

⁷ Der Autor bezeichnet die Kapitel in *El Diablo Cojuelo* als *trancos*. In der „Carta de recomendación al cándido o moreno lector“ findet sich hierzu die folgende Begründung: „[C]omo es *El Diablo Cojuelo*, no lo reparto en capítulos, sino en trancos. Suplícote que los des en su leyenda porque tendrás menos que censurarme y yo que agradecerte“ (Vélez de Guevara (2018), S. 67).

⁸ „Advierte que quiero comenzar a enseñarte **distintamente**, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables, en cuya variedad está su hermosura“ (Vélez de Guevara (2018), S. 81, H.d.V.).

Protagonisten, assoziiert mit der epochentypischen Opposition von *engaño* und *desengaño*, beleuchtet und der geschickte Kunstgriff, dass ausgerechnet ein Teufel, und obendrein der hinkende, als satirische Cicerone-Figur durch die Stadt führt und die verborgene Wahrheit – soziales Elend und moralische Verderbnis – aufdeckt, dass die Stadtdarstellung folglich weitgehend von der Perzeption dieser Teufelsgestalt abhängig ist, als ein ironisierendes Moment bestimmt werden.

Im Kapitel 2.2 werden die diversen Reduktionsstrategien, die gedrängt insbesondere im zweiten und dritten, aber zum Teil auch im ersten und achten *tranco* zur Verringerung und Entwürdigung der Stadt Madrid und der sie bevölkernden Menschen eingesetzt werden, herauszuarbeiten, beispielhaft durch konkrete Textbelege zu illustrieren und auf ihre Wirkungsweise hin zu befragen sein: zunächst die Konzeption der Stadtbewohner (Figurentypisierung), dann – darauf soll das Hauptaugenmerk liegen – die ästhetischen Verfahren, die anzuwenden allen voran, seiner wesentlichen Funktion als satirische *persona*⁹ entsprechend, dem Diablo Cojuelo zufällt. Dabei werden sich zuvörderst die verbildlichen Strategien der Animalisierung und der Verdinglichung (diese v.a. unter Rekurs auf Essensmotive), deren gemeinsame meiotische Wirkabsicht offenkundig in der Entmenschlichung des Menschen besteht, als maßgeblich erweisen. Abschließend sollen beispielhaft, im Wesentlichen um das Zusammenwirken der Reduktionsmittel im Kontext zu illustrieren, einerseits die Passus zu Beginn des *tranco* I und insbesondere am Ende des *tranco* VIII, in denen der Río Manzanares eine günstige Angriffsfläche für die satirische *burla* bietet, andererseits der *tranco* III, in dem Mensch und Teufel verschiedene groteske Raumallegorien durchwandern, analysiert werden.

⁹ Zum Begriff der satirischen *persona* vgl. Harald Kämmerer/Uwe Lindemann: *Satire. Text & Tendenz*. Berlin: Cornelsen 2004, S. 10f.

Daran anschließend wird das Kapitel 2.3 zeigen, dass die satirische *reductio* der Stadt insbesondere auch vermittels Strategien der ‚Infernalisierung‘ erreicht wird, Strategien also, die Madrid wie eine irdische Hölle erscheinen lassen. Zunächst sollen auch hier die ästhetischen Mittel in den Analysefokus rücken, allen voran die Metaphorik. Dann soll untersucht werden, welche semantischen Züge sich Stadt und Hölle – so, wie der Text sie beschreibt – zuordnen lassen, und derart erwiesen werden, dass die beiden Orte, entsprechend dem epochentypischen Topos des *mundo al revés*, invertiert scheinen, dass sie also in bestimmten Gestaltungsmomenten antithetisch konfiguriert sind, Madrid jedoch Eigenschaften manifestiert, die herkömmlich eher mit der Hölle assoziiert sind, und diese recht weltlich, nach dem Muster menschlicher Gesellschaft, konzipiert ist; die infernalischen Züge der Stadt treten so, im scharfen Kontrast zu einer ‚verweltlichten‘ Hölle, umso deutlicher hervor.

Bevor die Stadtdarstellung in *El Criticón* analysiert wird, ist das Kapitel 3.1 zunächst als Exkurs, aber auch und insbesondere als Vorbereitung auf das folgende Kapitel, der Wahrnehmungsthematik gewidmet, die alle drei *partes* der barocken *novela* durchzieht. Immerzu werden nämlich, meist nach einem ganz ähnlichen Muster, Fälle inszeniert, in denen die beiden antithetisch konzipierten Protagonisten – der reife, urteilsbegabte Critilo und der junge, naive Andrenio – ein und dasselbe Objekt (eine allegorische Figur oder einen Raum gewöhnlich) auf unterschiedliche und vielfach gar entgegengesetzte Weise wahrnehmen und die Ursachen dieser divergierenden Seherfahrungen in ihren Wechselreden (häufig unter Einbezug der perzipierten Figur selbst oder eines schärfer sehenden bzw. mehr wissenden Begleiters) thematisiert werden. Beispielhaft sollen einige aufschlussreiche Szenen aus allen drei Teilen ausgewählt und im Hinblick auf Faktoren jeweils, die, soweit sich daraus ersehen lässt, die Biperspektivität bedingen, untersucht werden. Abschließend werden die Ergebnisse zusam-

mengeführt und erwogen, was sich daraus für Wahrnehmung schlechthin ableiten lässt.

In der *crisis*¹⁰ XI des ersten Teiles wird auch Madrid, wie im Kapitel 3.2 zu zeigen sein wird, Gegenstand einer Szene, in der es auf unterschiedliche, ja, entgegengesetzte Weise perzipiert wird (eine Szene also, die sich in die Reihe der im Kapitel 3.1 analysierten unschwer einfügen ließe): Im Anblick der *urbs regia* bekunden die beiden Protagonisten wiederum gegensätzliche Perspektiven auf dasselbe Objekt, hier jedoch ist ihnen der Weise zur Seite gestellt, der, behutsam abwägend, eine dritte Sichtweise, eine Synthese der ersteren, anfügt.¹¹ Anderswo im Text geben zudem die gute Zauberin Artemia, die allegorische Verkörperung der Künste, und der *cortesano*, dem Critilo und Andrenio in einer *librería* in der Madrider Calle de Toledo begegnen, eine eigene Sicht auf die Stadt preis.¹² Die *novela* bestimmt Madrid also weitgehend nicht auktorial in der Erzählerrede, sondern lässt verschiedene Figuren – Critilo, Andrenio, den Weisen, Artemia und den Höfling – ihre Perspektiven auf Madrid artikulieren. Solcherart entsteht eine Polyphonie personaler Stadtdarstellungen (die jedoch nicht notwendig, wie man denken mag, eine Gleichwertigkeit impliziert; im Gegenteil, sind doch die *personae*, an die sie gebunden sind, in verschiedenem Maße reliabel und bewahrheiten doch die in Madrid verorteten diegetischen Ereignisse der *crisis* XI und XII einige eher denn andere). Im Kapitel 3.2 sollen sowohl die inhaltlichen Zuschreibungen untersucht werden, die darin, mitunter wieder-

¹⁰ *El Criticón* ist in *crisis* eingeteilt, nicht etwa weil die beiden Reisenden von einer Krise in die andere rennen, sondern weil sie an den diversen Stationen, die die *crisis* markieren, jeweils ihre Urteilsfähigkeit ausbilden und verbessern, das, was *Kritik* im ursprünglichen Sinne des griechischen Lehnwortes bedeutet. Vgl. Hanno Ehrlicher: *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro*. Berlin: Erich Schmidt 2012, S. 95.

¹¹ Vgl. Baltasar Gracián: *El Criticón*. Hg. von Santos Alonso. Madrid: Cátedra 2018, S. 235.

¹² Vgl. Gracián (2018), S. 207 und S. 244f.

holt, auf Madrid angewendet werden, als auch die ästhetischen Verfahren, mit deren Hilfe sie vermittelt werden.

Abschließend, im Kapitel 3.3, wird beispielhaft das Haus der Hexe Falsirena, verortet im Randgebiet von Madrid, im Hinblick auf die Funktionen der Raumbeschreibung in *El Criticón* untersucht. Dieser Raum bietet sich zweifelsohne an, einerseits weil er den wesentlichen Handlungsort der größtenteils in Madrid situierten *crisi* XII des ersten Teiles bildet, andererseits – und dies ist entscheidend – weil ihm als einzigen in der spanischen Hofstadt eine detailreiche Beschreibung durch die Erzählerrede zuteil wird (andere Orte in Madrid werden, wie übrigens in Sekundärtexten vielfach mit Blick auf die Raumbildung generell in *El Criticón* konstatiert wird,¹³ bloß unscharf umrissen, und nahezu alle Referenzen auf den Stadtraum erfolgen nicht durch konkrete Toponyme, sondern meistens durch generische Wörter wie beispielsweise „calles“ und „esquinas“, „plazas“, „patios“ und „mentideros“¹⁴). Zunächst wird zu zeigen sein, dass sich Falsirenas Haus nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial – in mehrfacher Hinsicht Mittelzäsur und Wendepunkt dieser *crisi* – in seiner Gestaltung wesentlich verwandelt, ja, sich konnotativ ins diametrale Gegenteil wendet, und dabei in einer semantischen Korrespondenzbeziehung zu seiner *dueña* steht, die sich in der Figurenwahrnehmung, analog dazu, ebenso merklich ändert. Anschließend wird – u.a. zur Beantwortung der Frage, ob der Raumwandel ursächlich auf eine Metamorphose, Falsirenas Zauber, oder auf eine veränderte Perzeption des sehenden Subjekts zurückgeht – untersucht, wie die raumbeschreibenden Elemente (d.h. nicht die diegetischen Raumelemente, sondern die zu deren Beschreibung eingesetzten Lexeme) im ersten Teil der Episodenhandlung, vor Cri-

¹³ Vgl. etwa Santos Alonso: „Introducción“, in: Baltasar Gracián: *El Criticón*. Hg. von Santos Alonso. Madrid: Cátedra 2018, S. 11-51, hier S. 36, und Jorge Checa: *Gracián y la imaginación arquitectónica. Espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomac: Scripta Humanistica 1986, S. 125.

¹⁴ Gracián (2018), S. 247 und S. 257.

tilos Reise nach Aranjuez und El Escorial, für die Informationsvermittlung durch den allwissenden Erzähler funktionalisiert werden. Dabei wird insbesondere zu zeigen sein, dass sich in diesen Passus die Perspektiven von Erzähler und *personae* überlagern, dass jener zwar dem Anschein nach auf die jeweils wahrnehmende Figur intern fokalisiert ist, deren Sichtweise auf die materielle Wirklichkeit des Raumes vermittelt, zugleich aber konnotativ, sekundär an die verwendete Lexik gebunden, *ab initio* Hinweise auf die moralische Realität, das wahre, sittlich verdorbene Wesen des Ortes und der Figur Falsirenas, entsprechend seiner privilegiert-allwissenden Sichtweise preisgibt.

2 EL DIABLO COJUELO

2.1 Der teuflische Blick. Perspektive und Wahrnehmung

Auf der Flucht vor der Justiz, die ihn wegen eines vorgeblichen Unzuchtaktes mit der ironisch-beschönigend als „doncella al uso“ bezeichneten Doña Tomasa de Bitigudiño verfolgt, dringt Don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, Student der Jurisprudenz, in die Dachkammer eines Astrologen und Schwarzkünstlers unweit des Madrider Paseo del Prado ein.¹⁵ Wie er die astrologischen Aufzeichnungen und Messgeräte beschaut, wird eine sonderbare Stimme hörbar – die Stimme des titelstiftenden Diablo Cojuelo, den besagter Magier in einer Phiole gefangen hält.¹⁶ Der furchtlose Don Cleofás zögert nicht, den Teufel zu befreien.¹⁷ Zum Dank fliegt dieser mit ihm auf die Spitze der Torre de San Salvador,

¹⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 69-72.

¹⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 73-75. Wird sein Name auch an keiner Stelle des Textes explizit genannt, so handelt es sich doch um Asmodäus, erstmals erwähnt im deuterokanonischen Buch Tobias. Darin verhindert er wiederholt den Ehevollzug Saras: „Man hatte sie nämlich sieben Männern nacheinander gegeben, aber ein böser Geist, Aschmodai genannt, hatte sie alle getötet, sobald sie zu ihr eingehen wollten (*Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999, Tobias 3,8). Vgl. insbesondere Clifford George Peale: *La anatomía de El Diablo Cojuelo. Deslindes del género anatomístico*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1977, S. 45. In der Adaptation von Lesage stellt sich der Teufel denn auch ausdrücklich als „Asmodée, surnommé le Diable boiteux“ vor (Alain-René Lesage: *Le diable boiteux*. Hg. von Roger Laufer. Paris: Gallimard 2003, S. 32).

¹⁷ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 78.

hebt mittels seiner Zauberkräfte die Dächer von den Gebäuden der Stadt – „lo hojaldrado [...] del pastelón de Madrid“ – ab, sodass sich vor beider Augen die privaten Innenräume auftun und die Sicht auf das nächtliche Treiben der Menschen frei wird, und verspricht – die rekurrente Schauspielmetaphorik erstmals verwendend –, ihm die vielfältigen *dramatis personae* der Theaterbühne Madrid, und zwar „las más notables“, einmal auf *andere* Weise, „distintamente“, zu zeigen, womit er den narrativen Rahmen für die folgenden zwei Kapitel bzw. *trancos* setzt.¹⁸

2.1.1 Kataskopie – der Blick aus der Höhe

Dass die Stadtbetrachtung, wie die Teufelsfigur vorausdeutet, eine andere, ungewohnte sein wird, hängt im *tranco* II zuvörderst mit der stadträumlichen Position und dem sich daraus ergebenden, besonderen Blick der Protagonisten auf die Stadt zusammen. Die Torre de San Salvador, zentral gelegen im Barrio de los Austrias, nahe der Calle Mayor und der Plaza del Arrabal (heute Plaza Mayor), war im Madrid des 17. Jahrhunderts das höchste Gebäude, die sogenannte *Atalaya de la Villa*.¹⁹ Auf die exponierte Stellung des Kirchturms in der Stadtarchitektur weist der hinkende Teufel selbst hin, wenn er ihn als „esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid“ umschreibt.²⁰ Die beiden Protagonisten besetzen folglich eine privilegierte Position im Stadtraum, von der aus sich ihnen statt der gewöhnlichen, internen und nur partiellen Nahansicht der Stadt auf horizontaler Ebene (auf gleicher Höhe, am Boden) eine äußere, panoramatisch-totale Distanzansicht derselben in der Vertikalen (von oben) darbietet, wie sie dem Menschen unvertraut und nur schwer zugänglich ist. Dieser andere, ungewohnte Blick ist für die Handlung des *tranco*

¹⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 80f.

¹⁹ Vgl. Pedro Montoliú: *Madrid, Villa y Corte. Calles y plazas*. Band 2. Madrid: Silex 2002, S. 137 und S. 155.

²⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 80.

II funktional wesentlich, lässt sich durch ihn doch hervorragend plausibilisieren, wie die beiden Hauptfiguren unvermittelt und in rascher Abfolge eine überbordende Anzahl an Stadtbewohnern (Ciroto zählt zweiunddreißig), jeweils einzeln, beobachten und besprechen können.²¹ Insbesondere jedoch – darauf möchte ich zunächst hinaus – bindet diese Andersperspektivierung der Stadt, diese olympische Fremdsicht aus privilegierter Höhe, die *novela* an die weit zurückweisende Literaturgattung der im Humanismus wiederentdeckten Menippea (benannt nach Menippos von Gadara, dem berüchtigten griechischen Kyniker des 3. Jahrhunderts v. Chr.) an.²² Deren Grundmuster besteht bekanntlich eben darin, dass der Protagonist, die satirische *persona*,²³ zunächst einen besonderen *point of vantage* aufsucht, der ihm eine ungewohnte Sichtweise auf die Welt gewährt, von dem aus in gewisser Weise das Fremde des Vertrauten sichtbar wird.²⁴ Mit diesem Fremdblick realisiert und vermittelt er sodann die satirische *meiosis*, die Ver-ringerung und Herabwertung der nur schein-großen Menschenwelt.²⁵ Gewöhnlich werden als Beobachtungsplätze Andersorte (Heterotopien)²⁶ eingesetzt, die sich in den imaginären Topogra-

²¹ Vgl. Georges Citroto: „Le procédé dans *El Diablo Cojuelo*“, in: *Bulletin Hispanique*, Band 45, Nr. 1, 1943, S. 69-72, S. 69f. Vgl. ebenso Margarita Levisi: „Los aspectos teatrales de *El Diablo Cojuelo*“, in: *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*. Hg. von Clifford George Peale. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1983, S. 207-218, hier S. 215, sowie Peale (1977), S. 59f.

²² Vgl. Werner von Koppenfels: *Der Andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*. München: C. H. Beck 2007, S. 13, S. 17, S. 27f. und S. 35f. Vgl. ebenso Clifford George Peale: „La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*“, in: *Bulletin Hispanique*, Band 78, Nr. 1-2, 1976, S. 5-33, hier S. 7f.

²³ Zum Begriff der satirischen *persona* vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 10f.

²⁴ Vgl. Koppenfels (2007), S. 27f. Vgl. ebenso Peale (1976), S. 7f.

²⁵ Vgl. Koppenfels (2007), S. 23 und S. 28. Vgl. ebenso Peale (1976), S. 7f.

²⁶ Foucault bestimmt Heterotopien als „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und ge-

phien der Menippea auf ganz verschiedene Weise konkretisieren können: der Mond, der Hades, das Himmelstor, der erhabene Hügel vor der Stadt etc. Gemein ist ihnen allen das Exzentrische, das Unter-, Über- oder Außerweltliche.²⁷ In *El Diablo Cojuelo* aktualisiert sich dieses Muster im phantastischen Motiv des Fluges zu einer *specula*, einer hohen Warte, *in concreto* der Turmspitze, von der aus Mensch und Teufel – als *katáskopoi*, als überlegene, distanzierte, unbeteiligte Späher von oben – auf Madrid herabschauen und schonungslos eine satirische Entlarvung der Stadtbevölkerung herbeiführen.²⁸

Dass auch *El Diablo Cojuelo* diese weit in die Antike zurückweisende Schreibtradition beerbt und dass zuvörderst die Behandlung der Stadt Madrid (wie im folgenden Kapitel eingehend zu zeigen sein wird) eine durch und durch satirische ist, legt der Text zudem durch eine intertextuelle Referenz *in explicitis* auf den gattungshistorischen Ahnherrn selbst offen. In der Schlusspassage des *tranco* I, eben als die beiden Protagonisten die Turmspitze erreicht haben und sich unter ihnen die ‚Stadtpastete‘ in der Totalansicht dartut, ruft der Teufel aus: „[M]alaño para Menipo en los diálogos de Luciano.“²⁹ Diese *exclamatio* schreibt die *novela*, zuvörderst das darauf folgende Kapitel, den *tranco* II, unmissverständ-

wendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien“ (Michel Foucault: „Andere Räume“, in: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Hg. von Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1993, S. 34-46, hier S. 39).

²⁷ Vgl. Koppenfels (2007), S. 27. Dessen ungeachtet existieren satirische Formen der Andersperspektivierung, die nicht an einen bestimmten Ort gebunden sind, etwa Träume oder Tierperspektiven (man denke an Quevedos *Sueños* oder Cervantes' *Coloquio de los perros*). Vgl. Koppenfels (2007), S. 28.

²⁸ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 79f. Vgl. Koppenfels (2007), S. 35f.

²⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 80. Vgl. Enrique Rodríguez Cepeda: „Introducción“, in: Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*. Hg. von Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra 2018, S. 9-51, hier S. 18. Zur gattungshistorischen Bedeutung der Lukianischen Vorläufer vgl. Koppenfels (2007), S. 16.

lich in die menippeische Satiretradition ein und deutet unverkennbar (durch die Interjektion *malañõ*) die Absicht nicht bloß einer *imitatio*, sondern einer *aemulatio* und *superatio*, eines Übertreffens des antiken Vorbildes an.³⁰

Der Fremdblick aus der Höhe ist allerdings nicht bloß für die Handlung des *tranco* II wesentlich und stellt, insbesondere im Zusammenspiel mit der besagten intertextuellen Referenz in der Rede des Hinketeufels, einen gattungshistorischen Bezug her, sondern steht überdies auch ganz im Dienst der harschen *reductio*, der Herabwertung, auf die menippeische Satiren gewöhnlich abzielen.³¹ Diese ist in der kataskopischen Sichtweise, die unverkennbar eine niedrigere Stellung des Betrachtungsgegenstandes, hier also der Stadt Madrid, im Verhältnis zum Betrachter impliziert, metaphorisch schon angedeutet: Die satirische *reductio* wird (zusätzlich) in räumlichen Parametern (Distanz, Vertikalität) visualisiert bzw. bildhaft zum Ausdruck gebracht; die relative Herabsetzung der Stadt im Raum verbildlicht ihre satirische, moralische Herabsetzung. Ferner wohnt dem Blick der *katáskopoi* eine transformierende Kraft inne: Er vermag zwar einen aus der Nähe schier unüberblickbaren Gegenstand (wie eine Stadt) in seiner Ganzheit zu erfassen, doch zugleich verkleinert und verfremdet er ihn auch.³² Die Menschen werden unter solch einem Blick auf eine zwergenhafte Größe verringert und differenzlos zu einer bloßen Masse entindividualisiert.³³ Dies wird insbesondere zu Beginn des *tranco* II deutlich. Als Don Cleofás von der Torre de San Salvador auf die Stadt herabblickt, erstaunt ihn vor allem die große Menge an Menschen: „¿Es posible que para tantos hombres, mujeres y

³⁰ Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 18.

³¹ „Handlungen und Metaphorik der Menippea dienen der *meiosis* oder satirischen Verkleinerung – der komischen Reduktion überzogener Ansprüche auf Heldentum, Weisheit oder Heiligkeit; also der Demütigung des *homo sapiens*“ (Koppenfels (2007), S. 23).

³² Vgl. Koppenfels (2007), S. 31 und S. 33.

³³ Vgl. Koppenfels (2007), S. 33.

niños hay lienzo para colchones, sábanas y camisas?³⁴ Dabei werden die Stadtbewohner nicht als Einzelne, sondern bloß noch als „tanta diversidad de manos, pies y cabezas“ – synekdochisch auf eine Vielheit von Körperteilen verringert – wahrgenommen.³⁵ Diese optische Verzerrung entfaltet unverkennbar schon *per se* eine reduzierende Wirkung, eröffnet aber auch verschiedene Modi sekundärer Verbildlichung;³⁶ sie bildet häufig die Basis für die reiche Metaphorik, die zur satirischen Herabsetzung der Königstadt und insbesondere der sie bevölkernden Menschen wirkungsvoll eingesetzt wird: Erst unter dem ungewöhnlichen, katastrophischen Blick, erst von oben und mit einiger Distanz, lässt sich Madrid beispielsweise als Fleischpastete („pastelón“) mit Blätterteigdecke („lo hojaldrado“)³⁷ oder als Menschenkochtopf („puchero humano“)³⁸ und die Bewohner der Stadt als Fleischfüllung („carne“)³⁹ oder als Menschenfrikassee („pepitoria humana“)⁴⁰ darstellen, und erst aus dieser Perspektive wird auch die herabwürdigende (prototypisch schon im Lukianischen *Ikaromenippus* verwendete)⁴¹ Ungeziefermetaphorik sinnfällig: Die Menschen werden in der Erzählerrede metaphorisch zu „tanta variedad de sabandijas racionales“ enthumanisiert, zu einem konfusen Gewimmel lästigen Getieres, würdelos und bar jedweder Indivi-

³⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 81.

³⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 81. Vgl. Clifford George Peale: „Ingenio y cortezanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y el envés de Vélez de Guevara)“, in: ders. (Hg.): *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1983, S. 233-253, hier S. 244.

³⁶ Vgl. Koppenfels (2007), S. 33.

³⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 80.

³⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 93.

³⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 80.

⁴⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 81.

⁴¹ Vgl. Koppenfels (2007), S. 33.

dualität.⁴² Die reiche Metaphorik und ihre reduzierende Wirkung werden im folgenden Kapitel eingehend analysiert.⁴³

Der Herabschau, der kataskopischen Totalperspektive, kommt, wie bereits erwähnt, eine zentrale Funktion auch für die Handlung des *tranco* II zu: Sie gewährt es nämlich, in äußerst rascher Abfolge eine große Zahl verschiedener Stadtbewohner aus der ohnehin unermesslichen Fülle des Geschauten herauszuheben und zu kommentieren.⁴⁴ Während des *tranco* II bewegt sich der Blick der Protagonisten sprunghaft über die bloßliegende Innenarchitektur der Stadt, fokussiert wiederholt eine Figur – ihr sind gewöhnlich nur wenige Zeilen, vielfach nur ein Satz, gewidmet – und wechselt sodann unvermittelt zur nächsten Figur, die wiederum bloß *tout bref* umrissen wird.⁴⁵ Solcherart – enumerativ – werden *in toto* zweiunddreißig *personae* inszeniert, sämtlich typisierte Verkörperungen bestimmter Laster und Sünden, wie sie zum üblichen Personal zeitgenössischer Satiren gehören.⁴⁶ Sprachlich

⁴² Vélez de Guevara (2018), S. 80.

⁴³ Hier mögen diese beispielhaft angebrachten Sprachbilder, wie gesagt, zunächst nur zeigen, dass der Blick aus der Höhe auch deshalb ganz im Dienst der satirischen *meiosis* steht, weil er Modi sekundärer Verbildlichung eröffnet, die eine reduzierende Wirkung entfalten.

⁴⁴ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81-91. Vgl. Levisi (1983), S. 215, sowie Peale (1977), S. 39f., und Cirot (1943), S. 69f. Der *modus procedendi* des *tranco* II, die rasche Nebeneinanderreihung diverser Szenen, ruft überdies einen Eindruck von Chaos und unüberblickbarer Vielheit hervor: „Se procede por acumulación. Lo desmesurado no sólo está en la forma sino en la cantidad indiscriminada. El conjunto de las visiones produce un resultado confuso y así lo confirma el narrador reiterando el término *confuso* y *confusión* a lo largo de todo el relato“ (Fernández González (1988), S. 22).

⁴⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81-91. „On n’a que le temps d’apercevoir. Trois ou quatre lignes suffisent pour l’évocation“ (Cirot (1943), S. 70).

⁴⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81-91. Vgl. besonders Cirot (1943), S. 69. Vgl. überdies Fernández González (1988), S. 13, ebenso wie Souto Alabarce (1980), S. XIX, und Agustín de la Granja: „Por los trancos de *El diablo cojuelo*“, in: *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*. Hg. von Piedad Bolaños Donoso und Marina Martín Ojeda. Sevilla: Fundación El Monte 1996, S. 15-25, hier S. 17. Auf die Figurentypisie-

werden die perspektivischen Wechsel bzw. ‚Sprünge‘ meistenteils durch anaphorische Lokaldeiktika signalisiert, insbesondere durch das ortsanzeigende Adverb *allí*:

Allí un vizconde, entre sueños, está muy vano porque ha regateado la excelencia a un grande. **Allí** está muriendo un fullero y ayudándole a bien morir un testigo falso, y por darle la bula de la Cruzada, le da una baraja de naipes, porque muera como vivió, y él, boqueando, por decir «Jesús», ha dicho «flux». **Allí**, más arriba, un boticario está mezclando la piedra bezar con los polvos de sen. **Allí** sacan un médico de su casa para una apoplejía que le ha dado a un obispo. **Allí** llevan aquella comadre para partear a una preñada de medio ojo, que ha tenido dicha en darle los dolores a estas horas. **Allí** doña Tomasa, tu dama, en enaguas, está abriendo la puerta a otro; que a estas horas le oye de amor [Hervorhebung des Verfassers].⁴⁷

Alternativ treten in dieser Funktion komplexe Adverbiale wie „más arriba“, „en esotra casa“ oder „más adelante“ auf, und häufig indizieren auch direkt an den jungen Mann gerichtete, durch imperativische Verben aus dem entsprechenden Wortfeld eingeleitete Aufforderungen des Hinketeufels, seinen Blick auf eine andere Figur zu wenden, den abrupten ‚Sprung‘ zur nächsten Szene: „vuelve allí los ojos, verás ...“, „[v]uelve los ojos y mira ...“, „[m]ira allí ...“, „advierte ...“ etc.⁴⁸ Das nächtliche Tun der Stadtbewohner wird meistens im Verlauf – gleichsam photographisch – visualisiert:⁴⁹ etwa wie sich der verarmte *hidalgo* entkleidet („se va desnudando“),⁵⁰ wie Doña Fáfula in den Wehen liegt („está pariendo“),⁵¹ wie sich die Heuchlerin für ein Hexentreffen schminkt

runge und ihre (satirische) Wirkung wird zuvörderst im Kapitel 2.2 einzugehen sein.

⁴⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 89f.

⁴⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 89-91. Zu den Seh-Aufforderungen vgl. Levisi (1983), S. 214.

⁴⁹ Vgl. Peale (1976), S. 27.

⁵⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 89.

⁵¹ Vélez de Guevara (2018), S. 82.

(„se está untando“) ⁵² oder wie der Hofwirt seine Weine tauft („está bautizando“) ⁵³ – sie also mit Wasser verdünnt –, wobei die Verlaufshaftigkeit häufig, wie in diesen Fällen, schon durch Gerundia signalisiert wird. In wenigen anderen Fällen sind es punktuelle Handlungen von kurzer Dauer, an denen das Voranschreiten der Zeit ebenso kaum manifest wird. ⁵⁴

Die narrative Strategie, in äußerst rascher Abfolge eine überbordende Vielheit spärlich umrissener Szenen aneinanderzureihen, merklich verdichtet in einem Minimum an Zeit, zuvörderst Erzählzeit (*discours*), nicht so sehr erzählter Zeit (*histoire*), ⁵⁵ ein Maximum an Räumen und Figuren zu akkumulieren, im Zusammenspiel mit der Verlaufshaftigkeit oder kurzen Dauer der inszenierten Personenhandlungen, vermittelt einen Eindruck von Gleichzeitigkeit und Stillstand. ⁵⁶ Die Stadt erscheint hier wie ein simultanes, statisches Ganzes, ja, wie ein Bild, wie ein *tableau de mœurs* der Madrider Gesellschaft, und zwar paradoxerweise trotz oder

⁵² Vélez de Guevara (2018), S. 83.

⁵³ Vélez de Guevara (2018), S. 86.

⁵⁴ Auch hierzu ein Beispiel: Die Barbiersfrau stößt einen Schrei aus, weil der somnambule Gatte ihr im Schlaf Schröpfköpfe angelegt und die Oberschenkel mit Werg verbrannt hat; dieser wacht abrupt auf und versucht, sie zu beschwichtigen. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 91.

⁵⁵ Zu Beginn des *tranco* I ist es elf Uhr: „Daban en Madrid [...] las once de la noche en punto“ (Vélez de Guevara (2018), S. 69); wie sich Don Cleofás und der hinkende Teufel auf die Torre de San Salvador begeben, ist es ein Uhr: „[S]u reloj daba la una“, so der Erzähler über die Kirchturmuhre (Vélez de Guevara (2018), S. 79); und wie sie die Turmspitze verlassen, wird es gerade Tag: „Pero ya el día no nos deja pasar adelante“, bricht der hinkende Teufel die Stadtschau am Ende des *tranco* II ab (Vélez de Guevara (2018), S. 91f.). Die Protagonisten verbringen folglich mehrere Stunden auf der Torre de San Salvador. Zu Erzählzeit und erzählter Zeit vgl. Günther Müller: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“, in: ders.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Hg. von Elena Müller. Tübingen: Max Niemeyer 1974, S. 247-268, hier S. 257-259. Zu Geschichte (*histoire*) und Erzählung (*discours*) vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn: Fink 2010, S. 12.

⁵⁶ Vgl. Cirot (1943), S. 69f. Vgl. ebenso Peale (1976), S. 27.

gerade wegen des dynamischen, sprunghaften Blicks der beiden Protagonisten.⁵⁷ In gewisser Weise gibt der Text, *avant le temps*, eine Antwort auf die insbesondere von Lessing artikulierte Frage, wie Literatur als Handlungsverlauf darstellende ‚Zeitkunst‘ in Opposition zu den bildenden Künsten, der ‚Raumkunst‘, die Gleichzeitigkeit vielgliedriger Raumstrukturen (jedenfalls näherungsweise) wiedergeben kann.⁵⁸

2.1.2 *Außersicht* (engaño) vs. *Innensicht* (desengaño) und *Ironisierung der Stadtdarstellung*

Zusätzlich bekräftigt wird der Eindruck der Bildhaftigkeit durch die Perzeptionsweise Don Cleofás‘, des Menschen, die, bedingt durch die unbeteiligte, distanzierte Position auf der Kirchturmspitze, weitgehend auf Seheindrücke beschränkt ist;⁵⁹ einzig besonders laute Geräusche wie die „pregones“ des wütenden *garitero*,⁶⁰ der Katzengesang einiger *criados* vor dem Balkon einer Schneidersfrau⁶¹ und das tosende Schnarchen der reichen *bodegonera*⁶²

⁵⁷ „[E] conjunto del objeto en la acumulación de pormenores tiene un carácter que es esencialmente estático, aun cuando se trata de la descripción de un proceso [...]. Se trata [...] de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable)“ (Peale (1976), S. 27). Von einem *tableau de mœurs* bzw. *cuadro de costumbres* sprechen auch: Enrique García Santo-Tomás: „Artes de la ciudad, ciudad de las artes: la invención de Madrid en *El diablo cojuelo*“, in: *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 25 (1), 2000, S. 117-136, hier S. 121; Angelika Corbineau-Hoffmann: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 15; Souto Alabarce (1980), S. XX und S. XXIII.

⁵⁸ Zur Unterscheidung von ‚Zeitkunst‘ und ‚Raumkunst‘ vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 114.

⁵⁹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81-91. Vgl. Levisi (1983), S. 215.

⁶⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 88.

⁶¹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 89.

⁶² Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 84. Insofern ist das, was Levisi beobachtet, dass nämlich Szenen in den Blick der Protagonisten rücken, „en las que los

durchbrechen die – dessen ungeachtet – rein visuelle Stadtwahrnehmung. Alles, was Don Cleofás (und mit ihm der Leser) darüber hinaus über die Stadt erfährt, ergibt sich nicht direkt aus Sinneseindrücken, sondern ist konsequent vermittelt durch den hinkenden Teufel, der – begabt, in das Innere der Menschen zu sehen – das wahre Sein der Stadtbewohner, ihre Laster und Sünden, aber auch soziales Elend, Misstände, dekuviert, all das, was sie gewöhnlich zu verbergen suchen.⁶³ Ohne Ausnahme entpuppt sich jede Figur unter dem alles durchdringenden Blick des Hinketeufels als Beispiel für ein bestimmtes Übel und als Indiz für die moralische Perversion der Stadt: Doña Fáfula, bloß dem Anschein nach eine treue Gattin, beging etwa Ehebruch; das Kind, das sie zur Stunde im Beisein ihres Mannes zur Welt bringt, ist in Wahrheit die Frucht einer außerehelichen Affäre (ihr Mann verkörpert entsprechend die tragi-komische Figur des *marido cornudo*, was übrigens auch sein Vorname *Toribio* über die Klangähnlichkeit zu *toro* andeutet);⁶⁴ eine *doncella* lässt sich bei einer berühmten Hexe ihre Jungfernschaft wiederherstellen, sodass sie am nächsten Tag, scheinbar unbefleckt, Hochzeit halten kann;⁶⁵ die angesehene *bodegonera* ist in Wahrheit eine Betrügerin, die ihren Gästen Pferde- als Hammel- und Katzen- als Kaninchenfleisch vorsetzt;⁶⁶ am Sterbebett eines Falschspielers steht ein Falschschwörer und reicht ihm statt der Kreuzzugsbulle einen Satz Spielkarten dar;⁶⁷ Don Cleofás' Geliebte, Doña Tomasa, die er *in explicitis* für „una

actores sólo gesticulan sin hablar“, *strictu sensu* nicht ganz zutreffend (Levisi (1983), S. 215).

⁶³ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81-91. Vgl. hierzu Azorín Fernández (2000), S. 23. Vgl. überdies Koppenfels (2007), S. 36.

⁶⁴ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 82. Vgl. René Torres Delgado: „Vigencia de la caricatura en el Diabolo Cojuelo de Vélez de Guevara“, in: *Ceiba*, 1, 1972-1973, S. 43-47, hier S. 45.

⁶⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 83.

⁶⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 84.

⁶⁷ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 89.

santa“ hält, betrügt ihn mit über achtzig Männern etc.⁶⁸ Der hinkende Teufel zieht den *dramatis personae*, den Maskenwesen der Theaterbühne Madrid, wie er die Stadt selbst zu Beginn des *tranco* II entsprechend dem epochentypischen Topos des *theatrum mundi* metaphorisiert, also nacheinander die ‚Anstandsmasken‘ (Schein) herunter und entblößt die hässlichen Fratzen der Lasterhaftigkeit und der sittlichen Verderbnis (Sein).⁶⁹ Auf die Konzeption der Stadtbewohner wird in den folgenden Kapiteln zurückzukommen sein.

Die Beschreibung der Stadt ist unverkennbar durch zwei Modi der Perzeption bestimmt, die im *tranco* II dialogisch – in den Wechselreden Don Cleofás’ und des Diablo Cojuelo, vom Erzähler an keiner Stelle unterbrochen – miteinander verschränkt und konfrontiert werden.⁷⁰ Don Cleofás steht dabei beispielhaft für

⁶⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 90.

⁶⁹ Vgl. Koppenfels (2007), S. 36. Zur Bühnenmetapher im Mund des Hinketeufels vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81. Ein weiteres Mal findet sich diese Metapher zu Beginn des *tranco* VIII (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 151). Die Welt mit einer Theaterbühne und die in ihr agierenden Menschen mit *dramatis personae* gleichzusetzen, ist im Barock ein weit verbreiteter *locus communis* (*Theatrum Mundi*). Vgl. etwa Adriana Hass: „Theatrum Mundi“, in: *Theaterlexikon*. Hg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. Band 1. Reinbek: Rowohlt 2007, S. 1130. Wie Cámara Muñoz zeigt, werden auch Städte und innerstädtische Orte (große Plätze etwa) in *descripciones urbis* der Frühen Neuzeit häufig in eine Theaterbildsprache eingekleidet. Vgl. Alicia Cámara Muñoz: „La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro“, in: *Anales de Historia del Arte*, Sonderheft 121-123, 2008, S. 121-133, hier S. 122.

⁷⁰ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81-91. Der *tranco* II erinnert an eine Theaterszene: Er verläuft streng dialogisch; allein Don Cleofás und der Diablo Cojuelo sprechen, und der Erzähler führt lediglich in den *tranco* ein und beschließt ihn – jeweils mit einem Satz – und greift dessen ungeachtet ausschließlich mit Sprechaktverweisen („dijo don Cleofás“, „respondió el Cojuelo“ etc.) ein. Peale spricht deshalb von einer „narración [...] semi-dramática“ (Peale (1983), S. 234). Insbesondere die Schlussworte des Erzählers im *tranco* II erinnern Levisi zufolge an für die Epoche typische Regieanweisungen zur Beschließung von *comedias*: „Y volviendo a poner la tapa al pastelón, se bajaron a las calles“ (Vélez de Guevara (2018), S. 92). Vgl. Levisi (1983), S. 215. Auch

den Menschen *in genere*, dessen Perzeption auf die sinnlich-externen Reize der Umwelt beschränkt ist, hier vor allem, wie gesagt, auf das Visuelle. Sprachlich wird dies in seiner Rede durch die rekurrente Verwendung auf den Anschein verweisender, Unsicherheit markierender Ausdrücke wie etwa „al parecer“,⁷¹ „la tenía por ...“⁷² und „parece que ...“⁷³ manifest. Der Teufel hingegen vermag, analog zur räumlichen Freilegung des Stadttinneren, in das Innere der Menschen zu sehen, besitzt folglich eine erweiterte Erkenntnisgabe, weit erhaben über jene leicht zu trügende des jungen Mannes, und fungiert, so konzipiert, im Dialog mit dem *engañado*, dem ‚betrogenen‘ Don Cleofás, als Vermittler der verborgen, hinter dem Schein, liegenden Wahrheit.⁷⁴ Der Wissensunterschied zwischen beiden, der daraus resultiert, lässt ihre Wechselreden, jedenfalls stellenweise, wie ein Lehrgespräch erscheinen,⁷⁵ und in der Tat deuten verschiedene Elemente des Textes auf einen didaktischen Anspruch hin, darauf, dass der Städte-Parcours in Begleitung der Cicerone-Figur des Diablo

weisen die Bewohner der Stadt, wie gesagt, sämtlich eine typisierte – auf einen überzeichneten Wesenszug bestimmter Charaktere, Stände und Berufe reduzierte – Gestaltung auf, die an das Figureninventar zeitgenössischer Typenkomödien denken lässt. Zur Figurentypisierung und deren Wirkung vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 60f. Zur Typenkomödie vgl. auch Irmgard Schweikle/Andrea Heinz: „Typenkomödie“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 786. Nicht zufällig steht zu Beginn des *tranco* II der im Barock beliebte Theatertopos: Madrid als „este teatro donde tantas figuras representan“ (Vélez de Guevara (2018), S. 81).

⁷¹ Vélez de Guevara (2018), S. 84 und S. 88.

⁷² Vélez de Guevara (2018), S. 90.

⁷³ Vélez de Guevara (2018), S. 88.

⁷⁴ Vgl. Azorín Fernández (2000), S. 23. Vgl. ebenso Julia Barella: „Luis Vélez de Guevara“, in: dies. (Hg.): *Madrid en la novela*. Band 1. Madrid: Consejería de Educación y Cultura 1992b, S. 49-51, hier S. 50.

⁷⁵ Rodríguez Cepeda etwa beobachtet „pedagogía y enseñanza entre el Cojuelo y don Cleofás“ (Rodríguez Cepeda (2018), S. 18).

Cojuelo eine belehrende bzw. ‚ent-täuschende‘ Funktion besitzt. So ist es beispielsweise gewiss kein Zufall, dass Don Cleofás als *estudiante* in die Handlung eingeführt wird⁷⁶ oder dass der Hinketeufel wiederholt *expressis verbis* auf seine Absicht zu zeigen oder zu lehren hinweist („quiero [...] enseñarte...“, „te he de enseñar...“ etc.),⁷⁷ und zuletzt, nach der sechstägigen Handlung, ist Don Cleofás, wie der Erzähler in der Schlusspassage des *tranco* X konstatiert, „desengañado“.⁷⁸

Dass ausgerechnet ein Teufel, und noch dazu der hinkende, als Vermittler der Wahrheit fungiert, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, und es drängt sich unausweichlich die Frage auf, wie wahr, wie reliabel eine Stadtdarstellung sein kann, die sich vorwiegend aus den Worten dieser Figur ergibt. Der Teufel in der christlichen Bilderwelt, so, wie ihn die Bibel beschreibt, ist mit der Lüge assoziiert. Im Johannesevangelium ist über den Teufel etwa die folgende Wesensbestimmung zu finden:

Ihr habt den Teufel zum Vater, und nach eures Vaters Gelüste wollt ihr tun. Der ist ein Mörder von Anfang an und steht nicht in der Wahrheit; denn die Wahrheit ist nicht in ihm. Wenn er Lügen redet, so spricht er aus dem Eigenen; denn er ist ein Lügner und der Vater der Lüge.⁷⁹

Dieser Teufel, der hinkende, kann zusätzlich durch seine Selbstdefinition im *tranco* I und seine äußere Gestaltung mit der Lüge in

⁷⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 70. Vgl. Azorín Fernández (2000), S. 23.

⁷⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 80f.

⁷⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 181. Ob der Teufel, der vieles weiß und zu erkennen vermag, was der menschlichen Perzeption verschlossen ist, *al*kwissend ist, wie manche literaturwissenschaftliche Studie notiert (vgl. z.B. Peale (1977), S. 50), erscheint gleichwohl fragwürdig: Im *tranco* X etwa weiß der *viel*wissende Teufel nicht, dass ihm die dämonischen *alguaciles*, die ihn auf richterliche Anordnung hin einfangen sollen, bedrohlich nahe sind, und wird der Gefahr erst inne, als sich die Höllendiener schon in Sichtweite befinden. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 181.

⁷⁹ *Die Bibel*, Johannes 8,44.

Verbindung gebracht werden. Er spricht zu Don Cleofás: „[Y]o soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra“, bestimmt sich also selbst als Verkörperung von Gerede, Lüge und Betrug.⁸⁰ Der zentrale Gestaltungszug des Cojuelo, das Hinken, das ihm in Vélez de Guevaras *novela gar* in seinen Namen eingeschrieben ist, stand überdies in der Frühen Neuzeit symbolhaft für die Lüge.⁸¹ In ikonographischen Repräsentationen der Epoche wird die Lüge, wie Rodríguez Cepeda in seiner Einführung unter Bezug auf die *Iconologia* des Italieners Cesare Ripa, eines Zeitgenossen Vélez de Guevaras, aufzeigt, vielfach als hinkende Frau personifiziert: „[E]s la representación de que la mentira siempre anda coja.“⁸² In der Edition von 1611 lautet die Beschreibung der *Bugia* wie folgt:

Donna giovane brutta ma artitiosamente vestita di color cangiante, dipinto tutto di mascare di più sorti, & di molte lingue, sarà zoppa, cioè con una gamba di legno, tenendo nella sinistra mano un fascetto di paglia accesa.⁸³

Christliche Konnotation, Selbstdefinition, Name und äußere Gestaltung des Hinketeufels lassen den Wahrheitsgehalt bzw. die Zuverlässigkeit seiner Worte höchst fragwürdig erscheinen. Die Stadtdarstellung in *El Diablo Cojuelo* wird auf diese Weise ironisiert. Einerseits legt der hinkende Teufel das wahre, hinter dem

⁸⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 74. Das syntaktisch parallel konstruierte „Ich bin [...] die Wahrheit“ stammt hingegen aus Jesu Mund (*Die Bibel*, Johannes 14,6). Auch Rodríguez Cepeda erkennt Bezüge zu Jesu Wort. Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 26.

⁸¹ Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 36. Zum Hinken erklärt Rodríguez Cepeda ferner, „que [...] era sinónimo de mala costumbre y del vicio. Hasta cierto punto lo malo del diablo no es su espíritu sino su cojera, su deformación, lo grotesco que representa“ (Rodríguez Cepeda (2018), S. 17).

⁸² Rodríguez Cepeda (2018), S. 36.

⁸³ Cesare Ripa: *Iconologia, ovvero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Band 1. Padua: Pietro Paolo Tozzi 1611, S. 53.

trügerischen Schein liegende Madrid frei; andererseits wird dieses wiederum, obgleich nicht gänzlich verneint, so doch ironisch in Frage gestellt, eben weil die zentrale Teufelsfigur, an deren Perzeption es wesentlich gebunden ist, sich zwar als *desengañador* und Vermittler der Wahrheit gebart, zugleich jedoch im Verdacht stehen muss, unglaublich bzw. unzuverlässig zu sein. Solcherart, die satirische *persona*⁸⁴ des Hinketeufels einsetzend, gelingt es Vélez de Guevara, mit scharfer Feder eine Satire auf das Madrid seiner Zeit, eine durchweg pessimistische Vision der zeitgenössischen Gesellschaft der *Villa y Corte*, darzureichen, sich zugleich aber ironisch davon zu distanzieren bzw. die Stadtbeschreibung infrage zu stellen. Die Ironisierung der satirischen Darstellung ist übrigens auch ein Kunstgriff, der, wie Koppenfels bestätigt, für die menippeische Satire charakteristisch ist und schon in den Lukanischen Vorläufern vielfach eingesetzt wird.⁸⁵

2.1.3 Traumperspektive und katoptrische Teleskopie

Nach der Beschauung des ‚Stadttableaus‘ im *tranco* II verlassen Don Cleofás und der hinkende Teufel ihre privilegierte Position auf der Torre de San Salvador und begeben sich hinunter in die Straßen Madrids.⁸⁶ Die panoramatisch-totale Distanzansicht aus der Höhe (vertikal) tauschen sie also gegen eine eingeschränkte, nur partielle Nahansicht auf der Erde (horizontal) ein, eine gewöhnliche, menschliche Perspektive. Dabei bleibt ihre Perzeption gleichwohl in weiten Teilen auf das Visuelle beschränkt, und sie interagieren auch hier keineswegs mit den Menschen Madrids, sondern verbleiben konsequent im Modus externer Beobachter, denen sich die Stadt als Schauobjekt dartut.⁸⁷ Doch nun wird durch den wiederholten Gebrauch des Verbs *soñar*, in der Erzäh-

⁸⁴ Zum Begriff der satirischen *persona* vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 10f.

⁸⁵ Vgl. Koppenfels (2007), S. 26.

⁸⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 92f.

⁸⁷ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 93-103. Vgl. Peale (1977), S. 39f.

lerrede ebenso wie in den Worten Don Cleofás' und des Diablo Cojuelo, ein onirischer Blick auf die Stadt wenigstens insinuiert. Jener ruft, verwundert, zum Beispiel aus, „que todo le parecía que lo iba soñando.“⁸⁸ Wie dieses Zitat deutlich macht, sieht der junge Mann die Stadt keineswegs wirklich im Traum, doch die wiederholten Hinweise auf eine *scheinbare* Traumvision deuten immerhin an, dass er sie *gleichsam wie* im Traum sieht. Wiederum wird also eine *andere* Sichtweise nahegelegt, und wiederum bindet diese die *novela* an die traditionsreiche Literaturgattung der menippeischen Satire an, deutet auf zahlreiche bekannte Vorläufer zurück, prototypisch etwa auf die Lukianischen Satiren (*Der Traum des Mikyllos*), insbesondere aber auf Quevedos *Sueños* (1627), denen ein wesentlicher Einfluss auf Vélez de Guevaras *novela* zugesprochen wird.⁸⁹ Eine solche Traumsicht wird – wie Azorín Fernández aufzeigt – zuvörderst in den Passus nahegelegt, die weithin als die unwirklichsten („las más irreales“) des ganzen Textes gelten können.⁹⁰ immer da, wo Don Cleofás und der hinkende Teufel allegorische *personae* oder Orte betrachten, die wörtlich verstanden in der Tat onirisch-irreal erscheinen und eine groteske Komik entfalten, als Allegorien gedeutet hingegen einer harschen Kritik Ausdruck verleihen. Dies ist im *tranco* III durchgängig der Fall, beispielsweise in der *ropería de los agüelos*, welche das Erschleichen von Abkunftsnachweisen (zur Verdeckung einer plebejischen Ahnenschaft oder zur Verwischung maurischer Wurzeln) als Handel mit den Leibern verstorbener Ahnen auf makabre Weise verbildlicht und solcherart verspottet.⁹¹ Danach findet sich erst im *tranco* VII wie-

⁸⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 95. Vgl. zudem Vélez de Guevara (2018), S. 98.

⁸⁹ „El sueño como elemento de la sátira no era nuevo; contaba con ilustres precedentes, siendo el ejemplo de Quevedo el más inmediato a Vélez“ (Azorín Fernández (2000), S. 23). Zum Einfluss Quevedos vgl. zudem Barella (1992b), S. 50, Granja (1996), S. 15, Souto Alabarce (1980), S. XII, und Fernández González (1988), S. 13 und S. 15.

⁹⁰ Azorín Fernández (2000), S. 23.

⁹¹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 101f. Vgl. Vélez de Guevara Luis Vélez de Guevara: *Der hinkende Teufel*. Aus dem Spanischen übertragen von Hartmut

der eine Szene, die als fortgesetzte Metapher zu deuten ist, nämlich die *casa* der Göttin Fortuna, und auch hier wird – wie Azorín Fernández bestätigt – eine Nähe zum Onirischen nahegelegt dadurch, dass Don Cleofás, müde aufgrund der durchwachten Nächte und abrupt aus dem Schlaf gerissen, des Geschehens nur in einer Art Halbschlaf („*duermevela*“) innewird.⁹² Die enge Verbindung zwischen Traum und Allegorie, die in *El Diablo Cojuelo* wiederholt mindestens angedeutet wird, ist literaturgeschichtlich übrigens seit der Traumvision der Penelope in der homerischen *Odyssee* vielfach belegt.⁹³

Köhler. Kilchberg: Sinus 2005, S. 31 (Anmerkung 17). Im *tranco* III findet sich ferner eine Szene, in der Don Cleofás und der Diablo Cojuelo die rasche Sichtung einzelner, je für ein bestimmtes Laster stehender *personae*, wie sie sie im *tranco* II von der Torre de San Salvador aus unternommen haben, gleichsam fortsetzen: In der *casa de los locos* nehmen sie eine privilegierte Position in der Mitte (des *patio*) ein, einen *point of vantage*, von dem aus alle Innenräume (Zellen) und ihre Bewohner (Insassen) einsehbar sind; wieder führt der Teufel den Blick sprunghaft von Szene zu Szene, von *loco* zu *loco*, wobei jeder Figur auch hier bloß wenige Zeilen, meistens nur ein Satz, gewidmet sind; wieder erörtert der Teufel als Cicerone-Figur mit zeigender Geste, was zu sehen ist, und Don Cleofás hört schweigend zu. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 99-101. Auch einige Figurentypen treten in dieser Szene, wenn auch variiert, abermals auf. So lässt der *ciego enamorado* beispielsweise an den *enamorado murciélagu* denken, den Doña Tomasa im *tranco* II zu sich hineinbittet (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 90 und S. 99); der *rico avariento* erinnert an den *extranjero rico*, der in seinem Geldsack nächtliche Wache hält (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 83 und S. 100); und der *gramaticón*, der nach griechischen Gerundia sucht, ähnelt in seiner aussichtslosen Bestrebung dem *alquimista*, dem Trug hingegeben, mithilfe der *petra philosophalis* Gold herstellen zu können, was – Don Cleofás zufolge – bislang einzig Gott und – mit göttlicher Befugnis – der Sonne, Sol, gelungen ist (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 86 und S. 99).

⁹² Azorín Fernández (2000), S. 23. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 136f.

⁹³ Vgl. Miguel Romera-Navarro: *Estudios sobre Gracián*. Austin (Texas): University of Texas Press 1950, S. 99. Vgl. Homer: *Ilias/Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. München: Winkler 1976, S. 710f. Vgl. ferner Joachim Latacz: *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*. Stuttgart/Leipzig: B.G. Teubner 1994, S. 205-226. In der *crisi* XI des ersten Teiles

Zu Beginn des *tranco* IV verlassen Don Cleofás und der Diablo Cojuelo Madrid und reisen erst nach Toledo und anschließend in verschiedene andalusische Städte, die im scharfen Kontrast zur spanischen Königsstadt kaum getadelt bzw. satirisch reduziert, sondern, im Gegenteil, meistens enkomiastisch besungen werden.⁹⁴ Erst im *tranco* VIII wird die Residenzstadt ein weiteres Mal Gegenstand der Anschauung, und wieder wird ein besonderer Blick auf sie geworfen: Don Cleofás und der Diablo Cojuelo sehen in den Toilettenspiegel der Kuppelmutter Rufina, der ihnen, wiederum mithilfe teuflischer Zauberkunst (Katoptromantie), von Sevilla aus eine Sicht auf unterschiedliche Orte im Stadtzentrum Madrids (Calle Mayor, Gradass de San Felipe, Convento de San Agustín, Puerta del Sol, Fuente del Buen Suceso, Hospital Real) gewährt.⁹⁵ Das Spiegelmotiv schließt, wie die Kataskopie und das Traummotiv, an eine reiche Satiretradition an, wird zuvörderst in zeitgenössischen Moralsatiren vielfach eingesetzt,⁹⁶ legt wiederum eine Andersperspektivierung, eine ungewohnte Sichtweise, nahe und gilt überdies, im christlichen Kontext insbesondere,⁹⁷ als Symbol der Wahrheit (weshalb es sich häufig in *Ve-ritas*-Allegorien findet).⁹⁸ Es steht insofern ganz im Dienst des Hin-

von Graciás *El Criticón* teilt auch der *Sabio* eine allegorische Traumvision mit. Vgl. Gracián (2018), S. 227-235.

⁹⁴ Vgl. Peale (1977), S. 38.

⁹⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 150-160. Vgl. Barella (1992b), S. 50f.

⁹⁶ Vgl. Dirk Niefanger: *Barock*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 203.

⁹⁷ Schon in der Bibel wird dem Spiegel eine Erkenntnis gewährende Kraft zugesprochen: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin“ (*Die Bibel*, 1. Korinther 13,12).

⁹⁸ Vgl. Almut-Barbara Renger: „Spiegel“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler 2012, S. 412f. Auch in Graciás *El Criticón* fungiert ein Spiegel als Instrument zur Erkenntnis der Wahrheit: Den unerfahrenen Andrenio, der sich in der *crisi* VIII des ersten Teiles begeistert in das Getümmel am Hofe Falimundos, der Personifikation des *engaño*, stürzt, lässt ein Weiser das wahre Wesen dieses Ortes erkennen, indem er ihn auf einen Hügel außerhalb der Stadt führt – ihn also in eine privi-

keteufels, der ja, wie er zu Beginn des *tranco* II vorausdeutet, die Stadt auf *andere* Weise, *distintamente*, zu zeigen intendiert und sich konsequent als Vermittler der Wahrheit gebart. Der Blick durch den Toilettenspiegel weist ganz ähnliche Züge auf wie der Blick von der Torre de San Salvador im *tranco* II: Wieder sind Mensch und Teufel in eine privilegierte Position versetzt und betrachten die Stadt als distanzierte, unbeteiligte Beobachter, und wieder ist die Stadtwahrnehmung weitgehend auf Seheindrücke beschränkt.⁹⁹ Auf ihre Zuschauerrolle und darauf, dass sie unverkennbar einen größeren Ausschnitt der Stadt mit einiger Distanz betrachten, deutet auch hier, wie schon im *tranco* II, die topische Bühnenmetapher hin: Rufina „estaba sin juicio mirando tantas figuras como en aquel teatro del mundo iban representando papeles diferentes.“¹⁰⁰ Mit welcher Distanz Don Cleofás, der Teufel und Rufina Madrid betrachten und ob ihr Verhältnis zur Stadt von Vertikalität bestimmt ist, lässt sich am Text nicht mit Gewissheit nachweisen; da jedoch nacheinander einzelne Orte der Stadt auf der Oberfläche des Spiegels sichtbar werden und nicht die Stadt als Ganzes (als *pastelón*), zeigt das Sehobjekt ihnen, so viel lässt sich sagen, keine panoramatisch-totale Sicht auf die

legierte Position versetzt, von der aus er mit kritischer Distanz auf die Stadt hinabblicken kann – und ihn deren Gestalt in einem Spiegel vorführt, wie Schwab interpretiert, „dem Symbol subjektiv ungetrübter Reflexion“ (Hans-Rüdiger Schwab: „Die Lust im Kerker des Daseins“, in: Baltasar Gracián: *Das Kritikon*. Aus dem Spanischen übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Mit einem Nachwort von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 951-970, hier S. 962). Vgl. Gracián (2018), S. 182.

⁹⁹ Vgl. Azorín Fernández (2000), S. 24. Sowohl in den *trancos* II und III als auch in den *trancos* VII und VIII werden die Protagonisten als distanzierte, unbeteiligte Beobachter inszeniert; in den folgenden beiden *trancos* jeweils geben sie diese Zuschauerrolle dagegen auf und interagieren mit den Menschen, die ihnen begegnen: „[L]a primera serie de trancos en cada parte nos muestra el mundo como *objeto*, mientras que en la segunda serie de trancos el mundo se revela como *proceso*“ (Peale (1977), S. 40). *Tranco* I und *tranco* VI erfüllen jeweils eine expositorische Funktion. Vgl. Peale (1977), S. 39.

¹⁰⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 151.

Stadt.¹⁰¹ Die Partialität der Perspektive wird hier jedoch durch ihre Mobilität kompensiert: Der Blick ist nicht an einen fixen Standort gebunden, sondern bewegt sich gleichsam wie eine fahrende Kamera durch den Stadtraum.¹⁰² Auf diese Weise können auch hier, wie im *tranco* II, in rascher Abfolge unterschiedliche Orte und eine überbordende Vielheit von Menschen betrachtet werden – weite Teile dieses Kapitels sind im Grunde eine *enumeratio* von Namen, Adelsrängen, Verwandtschaftsbeziehungen u.ä. –, und es entsteht abermals, paradoxerweise trotz oder gerade wegen der Bewegung des Blicks (der ‚Kamera‘) wie auch der vielen Menschen – allen voran der *cortesanos*, die in der Calle Mayor defilieren –, ein Eindruck von Statik und Bildhaftigkeit; es wird, wie Azorín Fernández bestätigt, eine „visión estática y como de cartón-piedra“ vermittelt.¹⁰³

2.2. Satirische Reduktionsstrategien

Bereits im vorhergehenden Kapitel ist deutlich geworden, dass Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* eine satirische Sicht auf Madrid vermittelt. Satiren zielen gewöhnlich darauf, einen Gegenstand abzuwerten bzw. zu reduzieren: „The base technique of the satirist is reduction: the degradation or devaluation of the victim by reducing his stature and dignity.“¹⁰⁴ Dies wird in *El Diablo Cojuelo* einerseits schon durch die dargestellte Text-Wirklichkeit selbst erreicht – durch das Was der Stadtdarstellung (*histoire*) –, insbesondere durch die Madrid bevölkernden *personae* – Hexen, Lügner, Hypokriten, Diebe, Ehebrecher, eitle Laffen, habgierige Rei-

¹⁰¹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 151-160.

¹⁰² Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 151-160. Vgl. Barella (1992b), S. 50f.

¹⁰³ Azorín Fernández (2000), S. 24. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 151-160.

¹⁰⁴ Matthew Hodgart: *Satire*. London: Weidenfeld & Nicolson 1969, S. 115.

che, Betrüger etc. –, die *per se* negativ konnotiert sind.¹⁰⁵ Andererseits tragen dazu die ästhetischen Verfahren bei – das Wie der Stadtdarstellung (*discours*) –, mit denen die negative Text-Wirklichkeit zusätzlich herabgesetzt wird.¹⁰⁶ Entscheidend ist dabei, wie im vorigen Kapitel gezeigt, auch die Perspektivierung der Stadt, insbesondere die gattungshistorisch auf die menippeische Satiretradition zurückweisende Herabschau von einer hohen Warte, der Torre de San Salvador, im *tranco* II, die die satirische Herabsetzung metaphorisch, in räumlichen Parametern (Höhe, Distanz), visualisiert, die Stadt und die sie bevölkernden Menschen optisch transformiert, verkleinert und verfremdet, und solcherart unterschiedliche Modi sekundärer Verbildlichung eröffnet, die eine satirisch reduzierende Wirkung entfalten.

Die vielfältigen Reduktionsstrategien, die Vélez de Guevara zuvörderst seine satirische *persona*,¹⁰⁷ den Hinketeufel, zuweilen auch den Erzähler und Don Cleofás auf Madrid anwenden lässt, sollen im Folgenden herausgearbeitet und auf ihre Wirkungsweise¹⁰⁸ hin untersucht werden. Die Vorgehensweise wird darin bestehen, jeweils ein wesentliches Reduktionsmittel zu benennen, es durch konkrete Textbelege aus den relevanten *trancos* zu illustrieren und seine reduzierende Wirkung zu erörtern. Beispielhaft sollen sodann die Passus, in denen der Fluss, der Río Manzanares, auf burleske Weise herabgesetzt wird, und abschließend die Raumallegorien des *tranco* III analysiert werden.

¹⁰⁵ Vgl. Peale (1977), S. 60f. Vgl. zudem Charles Aubrun: „*El Diablo Cojuelo et Le diable boiteux*: Deux définitions du roman“, in: *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, 1, 1966, S. 57-73, hier S. 64.

¹⁰⁶ Zu den Begriffen Geschichte (*histoire*) und Erzählung (*discours*) vgl. Genette (2010), S. 12.

¹⁰⁷ Zum Begriff der satirischen *persona* vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 10f.

¹⁰⁸ Gewiss, sie reduzieren die Stadt und ihre Bewohner, aber worauf und was impliziert dies?

2.2.1 Typisierung

Bevor die sprachlichen Reduktionsstrategien in den Fokus rücken sollen, sei zunächst auf ein zentrales nicht-sprachliches Mittel hingewiesen, das im vorhergehenden Kapitel *en passant* bereits erwähnt worden ist: die Figurentypisierung, ein charakteristischer Gestaltungszug von Satire *in genere*, insbesondere aber der satirischen Typenkomödie, die im 17. Jahrhundert, zu Leb- und Wirkzeiten Vélez de Guevaras, in weiten Teilen des europäischen Kontinents (die *commedia dell'arte* als Prototyp, entstanden in der Mitte des 16. Jahrhunderts, Ben Jonson, Molière, die ‚Gottschedin‘ etc.) verbreitet war.¹⁰⁹ Die reduzierende Wirkung resultiert daraus, dass die Stadtbewohner nicht als vielschichtige Individuen erscheinen, sondern konsequent als stereotype Verkörperungen bestimmter Laster und Sünden:¹¹⁰ Der reiche Ausländer ist einzig durch seinen Geiz charakterisiert, der *lindo* nur durch seine Eitelkeit, Doña Fáfula nur durch ihren Ehebruch etc.¹¹¹ Völlig eindimensional und bar jedweder Individualität, sind sie zu Menschen *bestimmten Typs* degradiert. Dabei lassen sich nach Aubrun zwei Kategorien unterscheiden: Ein Teil der *personae* verkörpert natürliche bzw. charakterliche Laster, der andere solche, die mit bestimmten Ständen, Berufen und anderen sozialen Gruppen assoziiert sind.¹¹² In wei-

¹⁰⁹ Vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 60f. Zur Definition der Typenkomödie vgl. Schweikle/Heinz (2007), S. 786.

¹¹⁰ Vgl. Barella (1992b), S. 50. Zur satirischen Wirkung der Typisierung vgl. zudem Kämmerer/Lindemann (2004), S. 61f.

¹¹¹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 82f.

¹¹² „Ce sont d’abord les vicieux de nature, parmi lesquels figurent la femme adultère, le malade purgé agressif, le vieux vert, le menteur, le tricheur, le mari dormant à poings fermés, le furieux, le sot, la fille orgueilleuse, l’aveugle amoureux [...]. La seconde catégorie comprend les personnages caractérisés par leur condition sociale ou leur ambition. Il y a là le petit-maître, l’usurier, le financier étranger, l’homme de loi, le chicanier, le pauvre chevalier, le cabaretier, le marquis libertin, la fille riche, le couple vaniteux, l’apothicaire, le médecin, le barbier, le drapier [...], l’alchimiste, l’astrologue, le grammairien, l’économiste, le cadet sans fortune de bonne maison“ (Aubrun (1966), S. 64) Vgl. überdies

ten Teilen entsprechen die Stadtbewohner dem herkömmlichen Personal zeitgenössischer Satiren, wobei sich Parallelen vor allem zu Quevedo nachweisen lassen.¹¹³ Zur satirischen *reductio* trägt gewiss auch bei, dass die Stadtbewohner funktional zu Schauobjekten degradiert sind, die von Don Cleofás und dem Diablo Cojuelo mit einiger Distanz nur betrachtet werden und, gänzlich passiv,

Souto Alabarce (1980), S. XIX. Peale greift die Einteilung nach Aubrun auf und stellt fest, dass im *tranco* II konsequent natürliche bzw. charakterliche Laster vorgeführt, im *tranco* III dagegen solche, die mit bestimmten Ständen, Berufen oder anderen sozialen Gruppen eng assoziiert sind: „Todas las figuras del Tranco II se caracterizan por un habitual vicio de naturaleza, mientras que en el tranco siguiente se trata de tipos sociales o profesionales: en aquél tienden a lo moral; en éste los problemas que se enfrentan son puramente sociales“ (Peale (1977), S. 61). Zwar ist es der Tendenz nach zweifellos zutreffend, dass im *tranco* II eher natürliche Laster, im *tranco* III vorwiegend solche, die bestimmten sozialen Gruppen zugeordnet sind, inszeniert werden, doch in beiden Fällen lassen sich – dies verkennt Peale offenbar – unschwer auch Gegenbeispiele anführen: Im *tranco* II rücken beispielsweise der reiche Ausländer, der Rechtsgelehrte, der verarmte *hidalgo*, der Marquis, der Arzt, der Barbier, der Alchemist, der Astrologe, der Jäger, der Hofwirt und viele andere in den Blick, die durch ihren Beruf oder Stand bestimmt sind (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 82-91); im *tranco* III treten zwar vorwiegend sozial definierte Figuren auf, doch ebenso der verliebte Blinde, der Geizhals und die hochmütige Tochter, die natürliche Laster verkörpern (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 99f.). Torres Delgado unterteilt die Figuren des zweiten und dritten Kapitels typologisch in „nueve grandes núcleos“ (Torres Delgado (1972-1973), S. 45-47).

¹¹³ *El Diablo Cojuelo* enthält „toda una galería [...] de los oficios y figuras habitualmente satirizados en el siglo XVII“ (Granja (1996), S. 17). „Con Quevedo comparte Vélez la animadversión hacia las dueñas, ‘demonios hembras’; los médicos, que suelen matar a sus pacientes; los escribanos, los alguaciles, los taberneros y otros muchos que repiten la galería de los oficios odiados en la literatura satírica del siglo XVII. Otras veces son caracteres, y en ellos también coincide con Quevedo: los hipócritas, los mentirosos, cuya pesadilla consiste en soñar que dicen verdad, los noveleros, los glotones, y no faltarán, claro está, ni los cornudos ni los arbitristas“ (Souto Alabarce (1980), S. XIX). Vgl. überdies Fernández González (1988), S. 13.

in keiner Weise mit ihnen interagieren oder anderweitig aktiv in die Handlung eingreifen.¹¹⁴

2.2.2 Metaphorisierung (*Animalisierung, Verdinglichung*)

Das wichtigste satirische Reduktionsmittel der *novela* sind zweifelsohne bildhafte Ausdrücke (Metaphorik und Vergleiche).¹¹⁵ Zwei grundlegende Verbildlichungsverfahren werden in den ersten drei *trancos* zur Herabsetzung der Stadtbewohner ausgesprochen häufig angewendet: die Animalisierung bzw. Vertierlichung und die Verdinglichung, die beide zum traditionellen Basisrepertoire des Satirikers zählen.¹¹⁶ Die Animalisierung¹¹⁷ entfaltet in zweierlei

¹¹⁴ Dies gilt jedenfalls für die ersten drei *trancos*, in denen Don Cleofás und der Diablo Cojuelo Madrid betrachten; in den folgenden beiden *trancos* geben sie indes ihre Zuschauerrolle auf und interagieren mit den Menschen, die ihnen begegnen. Diese Struktur wiederholt sich, wie Peale aufzeigt, in der zweiten Texthälfte: „[L]a primera serie de trancos en cada parte nos muestra el mundo como *objeto*, mientras que en la segunda serie de trancos el mundo se revela como *proceso*“ (Peale (1977), S. 40).

¹¹⁵ Vgl. Peale (1976), S. 11, und Fernández González (1988), S. 20.

¹¹⁶ Vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 63f. und S. 71. Vgl. auch Peale (1976), S. 11.

¹¹⁷ Die Verfolger Don Cleofás' sind „gatos“ und die Dachkammer des Astrologen eine „ratonera“ (Vélez de Guevara (2018), S. 78); der Erzähler vergleicht die Menschen im *tranco* I zunächst mit „fieras“ und bezeichnet sie sodann als „sabandijas racionales“ (Vélez de Guevara (2018), S. 79f.); der Bart des kranken *letrado* sieht inmitten seiner Kissen aus wie eine Delfinflosse („parece que saca un delfín la cola por las almohadas“, Vélez de Guevara (2018), S. 82); den Geldsack, worin sich der reiche Ausländer versteckt, bezeichnet Don Cleofás als „capullo“ (Vélez de Guevara (2018), S. 84); die beliebte *bodegonera* ist eine „abada“ (Vélez de Guevara (2018), S. 84); die *encochedos* werden mit „tortuga“ und „galápago“ verglichen, ihr *coche* mit „conchas“ (Vélez de Guevara (2018), S. 87); die *criados* vor dem Balkon der Schneidersfrau erscheinen zunächst wie „gatos“, dann wie „galgos“ (Vélez de Guevara (2018), S. 89); der Männerbesuch Doña Tomasas ist ein „enamorado murciélago“ (Vélez de Guevara (2018), S. 90); die jungen Damen und Laffen der *calle de los Gestos* bezeichnet der hinkende Teufel herabwürdigend als „sabandijas“ (Vélez de Guevara (2018), S. 94); ein „caballero torzuelo“ probiert in der *ropería de los agüelos* eine

Hinsicht eine satirisch reduzierende Wirkung: Einerseits werden die Stadtbewohner auf den Status von Tieren herabgestuft. Dies impliziert eine *reductio* auf das, worin sie Tieren gleichen: ihre Körperlichkeit, ihre Triebe,¹¹⁸ und eine Negation dessen, was sie zu Menschen erhebt,¹¹⁹ und wirkt insbesondere degradierend, wenn die Metaphorisierung mit so negativ konnotierten Tieren wie den wiederholt aufgerufenen „sabandijas“ operiert und die Bezeichneten solcherart auf den Status lästigen Getieres herabstuft.¹²⁰ Andererseits unterstützt die Animalisierung jedoch auch die reduzierende Figurentypisierung, denn häufig sind mit den Tieren stereotype Merkmale assoziiert, die mithilfe der Metaphorik bzw. Vergleiche bei den (ohnehin typisierten bzw. auf diese Merkmale reduzierten) Menschen zusätzlich betont werden:¹²¹ Die Metaphorisierung der *bodegonera* als Rhinozeros („abada“) beispielsweise unterstreicht – im Zusammenspiel mit der klimaktisch aufgebauten Hyperbel, „que no solamente la cama le viene estrecha, sino la casa y Madrid“ – ihre außerordentlichen Körperma-

Großmutter an (Vélez de Guevara (2018), S. 102) etc. Cuvardic García zufolge hängt das Reduktionsmittel der Animalisierung mit der panoramatisch-totalen Distanzansicht zusammen: „Es común que las miradas panorámicas sobre una ciudad, de carácter distanciado, naturalicen el objeto de observación desde los discursos *geológico* o *zoológico*“ (Dorde Cuvardic García: „El tema de las casas por dentro: del *Diablo Cojuelo* a los artículos de costumbres, el cómic y el cine“, in: *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXX (1), 2006, S. 117-131, hier S. 118).

¹¹⁸ Der Gebrauch der Tiermetaphorik in der Satire „reminds us that homo sapiens despite his vast spiritual aspirations is only a mammal that feeds, defecates, menstruates, ruts, gives birth and catches unpleasant diseases“ (Hodgart (1969), S. 118). „[L]a gente está reducida a un bajo nivel instintivo por los atributos animalísticos“ (Peale (1976), S. 15).

¹¹⁹ „Las imágenes animales [...] reducen la resolución, el propósito y la valía del hombre“ (Peale (1976), S. 19).

¹²⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 80 und S. 94. Das Substantiv findet sich sowohl in der Erzählerrede als auch in den Worten des Hinketeufels.

¹²¹ Vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 63.

ße;¹²² der treffende Vergleich der *encochados* mit „tortuga“ und „galápago“ verdeutlicht, dass das eigene Fahrzeug ihnen gleichsam zum Schildkrötenpanzer („conchas“) geworden ist, den sie nie verlassen (der nicht-tierische Vergleich mit „emparedados“ zielt in dieselbe Richtung);¹²³ dass die Sänger vor dem Balkon der Schneidersfrau wie „gatos“ erscheinen, wertet ihren Gesang als kakophonies Katzengejaul zusätzlich ab.¹²⁴ Seltener wird Unbelebtes vertierlicht, so etwa die Kutschen als Räder-Wale („ballenas con ruedas“), doch auch dies hebt eher auf eine *reductio* des jeweiligen Fahrzeuginsassen (und nicht so sehr des *coche*) ab, der sich wie ein grotesker Jonas im Bauche eines Wales durch das Menschenmeer Madrid („el piélagos racional de Madrid“) tragen lässt.¹²⁵ Das satirische Mittel der Verdinglichung, der Projektion unbelebter Sachen auf den Menschen, geht in seiner reduktiven Kraft weit über die Tiermetaphorik hinaus.¹²⁶ Beide Verbildlichungsverfahren zielen offenkundig auf eine Entmenschlichung des Menschen, doch jene entzieht ihm überdies seinen Status als lebendes Geschöpf und degradiert ihn auf ein unbelebtes Ding, auf das rein Stoffliche.¹²⁷ Schon zu Beginn der *novela* wird Don Cleofás zunächst als „caballero huracán y encrucijada de apellidos“ und sodann als „aquel bajel de capa y espada“ apostrophiert, und seine Geliebte, Doña Tomasa, „se pasaba de noche como cuarto fal-

¹²² Vélez de Guevara (2018), S. 84.

¹²³ Vélez de Guevara (2018), S. 87.

¹²⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 89. Der Ausdruck *capilla de gatos* „se aplica en la época a un conjunto de malos cantores“ (Granja (1996), S. 18).

¹²⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 93. Vgl. Peale (1983), S. 234.

¹²⁶ Peale fasst alle diese degradierenden Metaphorisierungsverfahren als *proyección animista* zusammen, die in vier Richtungen erfolgen kann: „lo animado sobre lo animado, lo inanimado sobre lo inanimado, lo animado sobre lo inanimado y lo inanimado sobre lo animado“; die wichtigste und wirkungsreichste Variante in *El Diablo Cojuelo* sei die Projektion von Unbelebtem auf Belebtes (Peale (1976), S. 18f.).

¹²⁷ Vgl. Peale (1976), S. 19.

so.¹²⁸ Im *tranco* II wird die Verdinglichung wiederholt auf die belebte *bodegonera* angewendet, die zunächst als „cuba de Sahagún“, dann als „aquel tonel“ bezeichnet wird,¹²⁹ und dem Nachbarn des Astrologen wird, ohne dass er etwas merkt, von zwei Soldaten die Gattin herausgeholt – „como muela.“¹³⁰ Diese Bilder reduzieren die Menschen, so Peale,

a cosas sin poderes promotores o volitivos, insensiblemente sujetos a los caóticos vaivenes de su mundo en torno. Su valía personal se ha anulado y, con ello, el único factor que ordenara aquel medio ambiente desde dentro queda aminorado. La gente que se mueve en él está rendida a la insensata extraversión, incapaz de intuir las condiciones de su propia existencia.¹³¹

Insbesondere wird die *reductio* der Stadtmenschen auf Unbelebtes jedoch mithilfe einer bestimmten Variante der Verdinglichung erreicht: der Essensmetaphorik, der Projektion von Essen oder damit assoziierter Dinge wie Küchenutensilien oder Verdauungsorgane auf die Stadt und einzelne *personae*.¹³² So werden die Frauen, die auf dem *baratillo de los apellidos* klangvolle Namen verhandeln, in der Rede des Hinketeufels als „damas pasas“ (die alten) und „mozas albillas“ (die jungen) bezeichnet – die einen sind schon Trockenfrüchte, die anderen noch weiß –, also metaphorisch durch Lexeme aus dem Wortfeld des Weines charakterisiert,¹³³ die Gäste der *bodegonera* werden (allerdings metonymisch) zu „estómagos del vuelo“ herabgesetzt,¹³⁴ und „aquel caballero tasajo que

¹²⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 70-72. Vgl. Azorín Fernández (2000), S. 30. Vgl. auch Peale (1976), S. 19.

¹²⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 84.

¹³⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 90.

¹³¹ Peale (1976), S. 19.

¹³² Vgl. Azorín Fernández (2000), S. 30f. Vgl. zudem Peale (1976), S. 21. Peale und Azorín Fernández bestätigen beide die rekurrente Verwendung eines „lenguaje cibál“ in Vélez de Guevaras *novela*.

¹³³ Vélez de Guevara (2018), S. 94.

¹³⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 84.

tiene el alma en cecina [...] duerme enroschado como lamprea empanada, porque la cama es media sotanilla que le llega a las rodillas no más.¹³⁵ Die Stadt als Ganzes wird als Fleischpastete („el pastelón de Madrid“)¹³⁶ und als Menschenkochtopf („el puchero humano de la Corte“)¹³⁷ metaphorisiert, die Stadtbewohner folglich als Fleischfüllung („la carne“) unter einer Blätterteigdecke („lo hojaldrado“, „la tapa“)¹³⁸ und als Frikassee aus Händen, Füßen und Köpfen („pepitoria humana de tanta diversidad de manos, pies y cabezas“).¹³⁹ Die Essensmetaphorik entfaltet in zweierlei Hinsicht eine reduzierende Wirkung: Einerseits führt sie wie jede Form der Verdinglichung eine Herabstufung des Menschen auf den Status unbelebten Stoffs herbei; andererseits deutet sie wiederum, wie die Tiermetaphorik, auf die Körperlichkeit des Menschen hin: auf Bedürfnis, Trieb, Lust bzw. Appetit, Sünde (*gula*) etc.¹⁴⁰ Bedenkt man, dass Lebensmittel verderblich sind und (u.a. deshalb) vielfach in zeitgenössischen Stilleben als *Vanitas*-Motive eingesetzt wurden, so könnte die Essensmetaphorik die Menschen hier auch insofern reduzieren, als sie ihre Sterblichkeit betont. Die Verbildlichung der Madrilenen als Fleischfüllung (der ‚Stadtpastete‘), menschliches Allerlei und brodelnden Kochtopfinhalt weist überdies auf die *confusión* – das Chaos, das Wirrwarr der vielen Menschen – hin, die Madrid wiederholt explizit attestiert wird: Der hinkende Teufel nennt die Stadt zum Beispiel ein spanisches Babylon, „que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre.“¹⁴¹

¹³⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 86.

¹³⁶ Vélez de Guevara (2018), S. 80.

¹³⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 93.

¹³⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 80 und S. 92.

¹³⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 81.

¹⁴⁰ „[E]l lenguaje cibal reduce a la humanidad y sus instituciones a un nivel instintivo, amoral, troglodita, en donde el apetito reina sobre todo“ (Peale (1976), S. 21).

¹⁴¹ Vélez de Guevara (2018), S. 80. Ein weiteres Mal wird die Stadt bzw. die Bewegung der Menschen in der Stadt zu Beginn des *tranco* III mit dem Sub-

Der Eindruck des Chaos wird in den ersten Kapiteln, insbesondere im *tranco* I, zudem durch einen hypotaktisch-elaborierten, von Zeugmata (z.B. „no dificultó arrojarse desde el ala del susodicho tejado, como si las tuviera“¹⁴²), Anakoluthbildungen (z.B. „la honra de aquella señora mohatrera de doncellazgos [...], fiada en una madre que ella llamaba tía, liga donde había caído tanto pájaro forastero“¹⁴³) und Hyperbata (z.B. „Daban en Madrid, por los fines de julio, las once de la noche en punto“¹⁴⁴) bestimmten

stantiv „confusión“ charakterisiert (Vélez de Guevara (2018), S. 93). Auch Rice und Fernández González beobachten, dass die Wörter *confusión* und *confuso* in der Erzählerrede wiederholt Verwendung finden. Vgl. Robin Ann Rice: „Diablos y sátira en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y *Fausto* de Goethe“, in: *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014, S. 95-106, hier S. 103, sowie Fernández González (1988), S. 22. Dass der Gegenstand der Satire als chaotisch und verworren inszeniert wird, steht freilich auch im Dienst der intendierten *reductio*: „The scene of satire is always disorderly and crowded, packed to the very point of bursting [...]. Pick up any major satiric work and open it at random and the immediate effect is one of disorderly profusion“ (Alvin Kernan: *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press 1959, S. 7f.). Zitiert nach: Peale (1983), S. 243. Auch die Vossianische Antonomasie – Madrid als zweites Babylon – entfaltet unverkennbar eine reduzierende Wirkung: Febel/Struve weisen auf die konventionelle Bedeutung der biblischen Stadt „als Zeichen der Hybris und des Sündenpfeils“ hin, die hier auf Madrid übertragen wird (Gisela Febel/Karen Struve: „*La ville imaginée – L’imaginaire de la ville*. Einleitende Überlegungen zu Stadtkonstruktionen in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zur Romantik“, in: *Lendemains*, 142/143, 2011, S. 96-108, hier S. 97); Cámara Muñoz dagegen erklärt, dass Madrid zuvörderst wegen seiner Größe bzw. der Massen an Menschen, die es bewohnen, vielfach mit Babylon (ebenso wie mit Neapel) verglichen wird (vgl. Cámara Muñoz (2008), S. 133); in beiden Fällen wird eine negative Konnotation vermittelt, die Madrid abwertet. Auch in Graciáns *El Criticón* wird die Königsstadt wiederholt als Babylon bezeichnet, zunächst in der *crisi* X des ersten Teiles: „una Babilonia de naciones no bien alojadas“, dann in der *crisi* XI des ersten Teiles in den Worten Critilos: „una Babilonia de confusio-nes“ (Gracián (2018), S. 207 und S. 235).

¹⁴² Vélez de Guevara (2018), S. 72.

¹⁴³ Vélez de Guevara (2018), S. 72f.

¹⁴⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 69.

Satzbau, durch eine mitunter schwindelerregende Gliedsatztiefe – der zweite Satz des *tranco* I etwa erreicht mindestens die sechste Subordinationsebene und bricht danach in eine anakoluthische Struktur um¹⁴⁵ – und durch das daraus folgende Missverhältnis zwischen relativ wenigen, reduzierten Hauptsätzen (deren Funktion, der Satzkonstruktion Stabilität zu verleihen und die zentrale Proposition zu vermitteln, hier vielfach suspendiert ist) und zahlreichen Gliedsätzen¹⁴⁶ zusätzlich bekräftigt.¹⁴⁷

Die diversen Sprachbilder verbindet, dass sie meistens auf das Äußere der Menschen zielen: Nicht ihre abstrakten Innerlichkeiten – hier, so scheint es, gänzlich absent – werden mithilfe der Metaphorik bzw. der Vergleiche bildhaft externalisiert, wie es in der Dichtung häufig die Funktion dieser Tropen ist, sondern Äußerlich-Konkretes (z.B. Essen) wird auf Äußerlich-Konkretes, zuvörderst die Physis der Menschen, übertragen. So werden die Stadtbewohner (zusätzlich) auf Äußeres und Materie reduziert; Geist und innere Wesenssphäre scheinen sie nicht zu besitzen. Diese *reductio* wird zudem auch durch die Theaterbildsprache, *in concreto* durch die Metaphorisierung der Madrilenen als *figuras* unterstützt.¹⁴⁸ Das Substantiv *figura* gehört zu den vielzähligen Polysemien in Vélez de Guevaras *novela*;¹⁴⁹ ungeachtet seiner evidenten Bedeutung in Verbindung mit der Bühnenmetapher – die Bewohner der Stadt sind *dramatis personae* – und des kolloquialen Sinnes – eine *figura* ist, wie Granja angibt, „un personaje extravagante

¹⁴⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 69-73. Peale zufolge bildet der zweite Satz des *tranco* I „la trabazón más intensiva y a la vez dilatada de toda la obra“ (Peale (1976), S. 18).

¹⁴⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 69-73. Vgl. Peale (1976), S. 16.

¹⁴⁷ Zur Syntax insbesondere im *tranco* I vgl. Peale (1976), S. 15-18, sowie Fernández González (1988), S. 31f.

¹⁴⁸ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81 und S. 151.

¹⁴⁹ Weitere auf Mehrdeutigkeit basierende Wortspiele (*fuga, familiar, cursos, gatos, países bajos* etc.) führt Fernández González in seiner Einführung beispielhaft auf. Vgl. Fernández González (1988), S. 32f.

o ridículo provocante a risa o desprecio¹⁵⁰ – ist die Grundbedeutung (oder jedenfalls die erste *acepción* im Wörterbuch der Real Academia Española) „forma exterior“.¹⁵¹

2.2.3 *Synekdochische Anatomisierung, Hyperbolik und Wortspiele*

Ein weiteres Reduktionsmittel, das einen ganz ähnlichen Effekt entfaltet wie die bisher analysierten metaphorischen Verfahren, die Menschen auch auf Leibliches und gar auf Unbelebtes degradiert, ist die Synekdoche (*pars pro toto*): Die Stadtbewohner werden wiederholt verbal vivisektiert bzw. anatomisiert; der Hinketeufel beschreibt sie in diesen Fällen nicht als vollständige Menschen, sondern vielmehr enumerativ als Summe von Einzelteilen, etwa (falschen) Körperteilen oder Kleidungsstücken.¹⁵² Schon zu Beginn des *tranco* II, bevor Don Cleofás und der hinkende Teufel die satirische Sichtung der Stadt von der Torre de San Salvador aus beginnen, werden die Stadtbewohner in der Erzählerrede synekdochisch auf eine Vielheit von Händen, Füßen und Köpfen („tanta diversidad de manos, pies y cabezas“) verringert.¹⁵³ Im selben *tranco* rückt sodann ein eitler *lindo* in den Blick der beiden Protagonisten, den Asmodäus in polysyndetischer Aufzählung wie folgt beschreibt und vollends auf seine Schönheitsutensilien reduziert:

Mira aquelpreciado de lindo [...] como duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillo en las manos, y guantes descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacer colación en él toda la cuaresma que viene.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Granja (1996), S. 17.

¹⁵¹ <https://dle.rae.es/?id=HsesZOK> (31.03.2019).

¹⁵² Vgl. Peale (1983), S. 244f.

¹⁵³ Vélez de Guevara (2018), S. 81.

¹⁵⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 82f.

Auf ähnliche Weise wird ein jämmerlicher *hidalgo* – in polysyndetischer Reihung mit dreifachem Zeugma – verbal zerlegt,

tan caballero del milagro en las tripas como en las demás facciones, pues quitándose una cabellera, queda calvo; y las narices de carátula, chato; y unos bigotes postizos, lampiño; y un brazo de palo, estropeado; que pudiera irse más camino de la sepultura que de la cama.¹⁵⁵

Dasselbe synekdochische Verfahren wird ferner im *tranco* V auf ein Schauspielensemble in Sierra Morena und im *tranco* VIII auf die *familia real* und andere Adlige wiederum in Madrid angewendet, die solcherart auf Kleidung und Bartmode reduziert werden.¹⁵⁶

Vielfach werden auch hyperbolische Bilder eingesetzt, die die negativen Eigenschaften der Stadt und der Menschen, die sie bewohnen, weit über das *realiter* Mögliche hinaus steigern und sie auf diese Weise zusätzlich abwerten.¹⁵⁷ Gedrängt treten Hyperbeln in der Beschreibung der *bodegonera* auf, die so dick ist, „que no solamente la cama le viene estrecha, sino la casa y Madrid“ und „que aunque ponga una garrucha en la estrella de Venus y un alzaprima en las Siete Cabrillas [...] será imposible que suba allá [al cielo]“, die „roncando más ruido que la Bermuda“ erzeugt, die „cámaras de tinajas“ trinkt und „jigotes de bóvedas“ isst.¹⁵⁸ Aber auch Doña Tomasa, die täglich über achtzig Männer trifft,¹⁵⁹ die *encochedos*, die ihr Fahrzeug seit vier Jahren nicht verlassen haben,¹⁶⁰ die inflationäre Verleihung des Don, den selbst Elefanten mehrheitlich tragen („[l]os más suelen llamarse [...] don Pedros, don Juanes y

¹⁵⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 89.

¹⁵⁶ Vélez de Guevara (2018), S. 122 und S. 158f. Vgl. Peale (1983), S. 244f.

¹⁵⁷ Vgl. Fernández González (1988), S. 23. Vgl. Rice (2014), S. 98.

¹⁵⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 84. Vgl. Georges Cirot: „Le style de Vélez de Guevara“, in: *Bulletin Hispanique*, Band 44, Nr. 2-4, 1942, S. 175-180, hier S. 177.

¹⁵⁹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 90.

¹⁶⁰ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 87.

don Alonsos“),¹⁶¹ oder, wie zu zeigen sein wird, der wasserarme, aber über alle Maßen menschen- und kutschenreiche Río Manzanares¹⁶² werden durch hyperbolische Bilder zusätzlich herabgewertet.

Verschiedene Reduktionsstrategien lassen sich überdies, wie Peale zeigt, unter dem Aspekt einer „doble visión“ zusammenfassen.¹⁶³ Euphemistische Ausdrücke einerseits verbinden einen negativen Sachverhalt mit einem positiven oder neutralen Konnotat, was hier in nahezu allen Fällen ironisch wirkt, da der (unernste, just auf das Gegenteil zielende) Versuch, den allzu evidenten negativen Charakter des Bezeichneten zu verdecken, diesen umso deutlicher hervorhebt. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn die promiske Doña Tomasa als „una doncella al uso“,¹⁶⁴ die Ausführung des Koitus metaphorisch mit den Verben *comer*, *beber* und *merendar*¹⁶⁵ oder die Katzen-Sänger vor dem Balkon der Schneidersfrau eponomastisch als „los Orfeos de la maesa“¹⁶⁶ bezeichnet werden. Verschiedene, auf semantischer Ambiguität basierende Wortspiele (u.ä.) andererseits wirken degradierend, da ihnen neben einem neutralen oder positiven Sinn mehr oder minder verdeckt auch ein negativer (Neben-)Sinn eingeschrieben ist. *Tomasa* beispielsweise ist einerseits ein gebräuchlicher spanischer Frauenname; eine volksetymologische Herleitung bringt ihn andererseits mit dem wenig schmeichelhaften Verb *tomar* in Verbindung; im *lenguaje de germanía*, dem spanischen Gaunerjargon, fungiert *Tomasa* deshalb, Köhler zufolge, als Deckwort für eine Dirne, sozusagen eine *Nehmedame*.¹⁶⁷ Der sprechende Name betont den negativen Aspekt,

¹⁶¹ Vélez de Guevara (2018), S. 98.

¹⁶² Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 160.

¹⁶³ Peale (1976), S. 11 und S. 23.

¹⁶⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 70.

¹⁶⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 70.

¹⁶⁶ Vélez de Guevara (2018), S. 89.

¹⁶⁷ Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 12 (Anmerkung 2). Eine etymologische Relation zwischen *Tomasa* und *tomar* besteht freilich nicht, sondern bloß eine Klangähnlichkeit (Paronomasie). Der Text selbst weist zu Beginn des *tranco*

den Doña Tomasa beispielhaft verkörpert, und setzt sie solcherart zusätzlich herab. Ein weiteres Beispiel: Den Ausdruck *tusón de las damas*, wörtlich *Damenvlies*, setzt der Teufel im *tranco* III metaphorisch für den *doña*-Titel ein, der einer armen Magd an der *pila de los dones* verliehen wird;¹⁶⁸ er besitzt in dieser bildsprachlichen Verwendung eine äußerst positive Konnotation,¹⁶⁹ die hier, bezogen auf den Adelstitel, Gegenstand des Spotts, zweifellos ironisch verstanden werden muss. Doch der polyseme Ausdruck spielt zugleich auch auf Prostitutionsabsichten an; denn die feminine Form *tusona* bedeutet im kolloquialen Gebrauch *Dirne*.¹⁷⁰ Dies deutet an, wie sie ihrer Herrin die Unterhaltskosten („lo que le ha costado el crialla“) mit dem neu erworbenen *doña*-Titel, der, so offenbar das Kalkül der *ama*, den ‚Marktwert‘ ihres Dirnendienstes steigert, zurückzahlen soll.¹⁷¹

Doppelsinnig ist auch die eponomastische Bestimmung der sich im Río Manzanares vergnügenden Höflinge als „los Adanes y las Evas de la Corte“, die einerseits verblümt auf ihre biblische Nacktheit hinweist, sie andererseits jedoch auch, bedenkt man, dass Adam und Eva untrennbar mit dem *peccatum originale* assoziiert sind, in Verbindung mit Sünde und Untugend bringt.¹⁷² Dies ebenso wie die Tatsache, dass ihnen mit den makkaronischen

VIII *in explicitis* auf diese volksetymologische Herleitung hin: „Ya, para ejecutar su disignio, había tomado doña Tomasa —que siempre tomaba, por cumplir con su nombre y su condición— una litera para Sevilla“ (Vélez de Guevara (2018), S. 148). Auch Gracián *El Criticón* spielt mit der Paronomasie von *Tomasa* und *tomar*. Einer der Nachbarn Falsirenas eröffnet in der *crisi* XII, die Hexe nenne sich mancherorts „Tomasa por lo que toma“ (Gracián (2018), S. 255).

¹⁶⁸ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 96.

¹⁶⁹ Köhler erlaubt sich deshalb, in seiner Übersetzung das Adjektiv *golden* hinzuzufügen. Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 27.

¹⁷⁰ <https://dle.rae.es/?id=az6r40i> (03.04.2019).

¹⁷¹ Vélez de Guevara (2018), S. 96.

¹⁷² Vélez de Guevara (2018), S. 69. Vgl. Peale (1976), S. 14. Vgl. Peale (1983), S. 247.

Worten „*Ite, rio est*“ eine blasphemisch erscheinende Perversion des zur Beschließung der heiligen Messe eingesetzten Entlassungsrufes *Ite, missa est* in den Mund gelegt ist, die zudem andeutet, dass ihr absurder Badegang im wasserleeren Fluss ihnen gleichsam zum Ritual geworden und an die Stelle der heiligen Messe – Profanes folglich an die Stelle von Sakralem – getreten ist, reduzieren sie wesentlich in Tugend und Religiosität.¹⁷³ Dass die Höflinge dabei, wie es der Erzähler hyperbolisch beschreibt, eher vom Sand geschruppt als vom Flusswasser sauber („*fregados más de la arena que limpios del agua*“) werden, weist deutlich auf die Absurdität ihres Bades im (zuvörderst im Sommer)¹⁷⁴ wasserleeren Río Manzanares;¹⁷⁵ das Verbum *fregar*, hier als attributives Partizip auf die Höflinge bezogen, verdinglicht sie wiederum, stuft sie auf den Status unbelebten Stoffs herab, denn die dadurch ausgedrückte Handlung des Schruppens hat gewöhnlich nicht Menschen, sondern Sachen, etwa Geschirr, zum Gegenstand.¹⁷⁶

2.2.4 *Der Río Manzanares*

Bedenkt man, dass die Nähe zu einem Gewässer, einem wasserreichen, Fruchtbarkeit bringenden Fluss oder einem Meer, in zeitgenössischen *descriptiones urbis* als ein wesentliches Indiz für die *grandeza* einer Stadt häufig betont wird – „*si no era el mar, eran los ríos los que hacían grande a una ciudad*“ –,¹⁷⁷ so wertet der mokante Hinweis auf den Wassermangel des Río Manzanares Madrid als Ganzes ab; die *reductio* des Flusses kommt also einer

¹⁷³ Vélez de Guevara (2018), S. 70. Vgl. Peale (1976), S.14. Vgl. Peale (1983), S. 247.

¹⁷⁴ Die Zeit der Handlung wird zu Beginn der *novela*, im ersten Satz, auf Ende Juli festgelegt; eine genaue Jahreszahl wird nicht angegeben. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 69.

¹⁷⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 69f.

¹⁷⁶ Vgl. Peale (1976), S. 19.

¹⁷⁷ Cámara Muñoz (2008), S. 130.

reductio der ganzen Stadt gleich.¹⁷⁸ Am Ende des *tranco* VIII wird der Fluss abermals Gegenstand der Satire: Ist der Spott gegen den Manzanares in der Erzählerrede des *tranco* I nur indirekt, mokieren sich Don Cleofás und der hinkende Teufel im *tranco* VIII, Madrid im verzauberten Toilettenspiegel betrachtend, indes völlig unverblümt über den wasserarmen Fluss, die Badenden und die Brücke, den Puente de Segovia. Zunächst weist der hinkende Teufel mit einer burlesken Aussage, die zugleich Personifikation, Paronomasie und Fehletymologie ist, nochmals auf die Absurdität des Baderituals im wasserleeren Fluss hin: „se llama río porque se ríe de los que van a bañarse en él, no teniendo agua“,¹⁷⁹ sodann wird das disproportionale Verhältnis des Wasservolumens zu der großen Anzahl an Menschen, die an den Flussufern Erholung suchen, mit zwei hyperbolischen Superlativen der Lächerlichkeit preisgegeben: Obschon wasserarm, ist der Río Manzanares dem Teufel zufolge „el más merendado y cenado de cuantos ríos hay en el mundo“, und in gewisser Hinsicht ist er doch, wendet Don Cleofás ein, unter allen Flüssen sogar „[e]l más caudal [...], pues lleva más hombres, mujeres y coches que pescados los dos mares“,¹⁸⁰ zuletzt bietet dem Hinketeufel auch der Kontrast zwischen dem vergleichsweise kleinen Fluss und der großen Prachtbrücke, dem Puente de Segovia erbaut vom Renaissance-

¹⁷⁸ Madrid über seinen Fluss zu reduzieren – häufig im Kontrast zu anderen Städten: das nahe gelegene Toledo hat den viel gelobten Tajo, Zaragoza den Ebro etc. (vgl. Cámara Muñoz (2008), S. 130) – kann als Topos der Madridsatire in der Frühen Neuzeit gelten. Wie Vázquez Fernández unter Einbezug diverser Textbelege ausführt, bespöttelten auch so prominente Zeitgenossen wie Lope de Vega, Góngora oder Tirso de Molina den Río Manzanares gern. Vgl. Luis Vázquez Fernández: „De cómo Tirso se ríe del río Manzanares“, in: *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Hg. von María Luisa Lobata und Francisco Domínguez Matito. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2004, S. 1795-1803, hier S. 1796.

¹⁷⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 160.

¹⁸⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 160.

Architekten Juan de Herrera,¹⁸¹ eine Angriffsfläche für seine *burla*: „O vende puente, o compra río“, ruft der hinkende Teufel aus;¹⁸² dieser Spruch ist, wie Rodríguez Cepeda erläutert, „un dicho tradicional“,¹⁸³ doch es lassen sich darin auch Bezüge zu anderen Texten sehen: So wird das Missverhältnis zwischen dem Río Manzanares und der Brücke auch in Lope de Vegas Sonett „Lamentase Manzanares de tener tan gran puente“, erschienen in *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), auf burleske Weise kritisiert, worin der anthropomorphisierte Río Manzanares selbst beklagt, unter der schweren Last des Puente de Segovia zu leiden, und vorschlägt, entweder diesen nach Sevilla (wo der wasserreichere Guadalquivir fließt) zu tragen oder einen anderen, größeren Fluss nach Madrid zu verlegen.¹⁸⁴

Die These liegt nahe, dass die satirische Darstellung Madrids in Vélez de Guevaras *novela* beispielhaft auch für andere Städte – für die Stadt *in genere* – oder vielleicht als Synekdoche (*pars pro toto*) für

¹⁸¹ Vgl. Catherine Wilkinson-Zerner: *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid: Akal 1996, S. 159.

¹⁸² Vélez de Guevara (2018), S. 160.

¹⁸³ Vélez de Guevara (2018), S. 160 (Fußnote 27).

¹⁸⁴ Der Fluss spricht wie folgt: „¡Quítenme aquesta puente que me mata, / señores regidores de la villa; / miren que me ha quebrado una costilla; / que aunque me viene grande me maltrata! / De bola en bola tanto se dilata, / que no la alcanza a ver mi verde orilla; / mejor es que la lleven a Sevilla, / si cabe en el camino de la Plata. / Pereciendo de sed en el estío, / es falsa la causal y el argumento / de que en las tempestades tengo brío. / Pues yo con la mitad estoy contento, / tráiganle sus mercedes otro río / que le sirva de huésped de aposento.“ Aus: Lope de Vega: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Hg. von Macarena Cuiñas Gómez. Madrid: Cátedra 2008, S. 415. Überdies thematisieren im selben *poemario* die Sonette „Describe el río de Madrid en julio“ (vgl. de Vega (2008), S. 350) und „Al baño de dos ninfas aloques“ (vgl. de Vega (2008), S. 273) mokant den geringen Wasserstand des Flusses. Und auch etwa Góngora in „Duélete de esa puente, Manzanares“ und Quevedo in „Manzanares, Manzanares, arroyo aprendiz de río“ bedienen sich dieses Topos der Madridsatire (vgl. de Vega (2008), S. 274 und S. 415f., jeweils die untenstehenden Anmerkungen).

das ganze Land stehen könnte, kommt diese Funktion Madrid im vorherrschenden Diskurs der Zeit und insbesondere in der Dichtung doch vielfach zu. So sinnfällig dies auf den ersten Blick erscheinen mag, so deutlich wird es im Text selbst verneint, denn Madrid ist hier im scharfen Kontrast zu anderen spanischen Städten konzipiert, allen voran den andalusischen, die nicht satirisch reduziert, sondern, im Gegenteil, durchweg epideiktisch überhöht werden:¹⁸⁵ Écija etwa – die Geburtsstadt des Autors¹⁸⁶ – ist „la más fértil población de Andalucía“, ¹⁸⁷ Granada „hermosísima“ und „paraíso de Mahoma“¹⁸⁸ und Sevilla „estómago de España y del mundo“.¹⁸⁹ Dieser Kontrast forciert die *reductio* Madrids zusätzlich.

2.2.5 Die Raumallegorien des *tranco* III

Abschließend sollen die Raumallegorien des *tranco* III auf ihre satirische Wirkung hin untersucht werden. In der *calle de los Gestos* betrachten sich junge Damen und *lindos*, in der Rede des hinkenden Teufels satirisch reduziert durch ihre Metaphorisierung zunächst als Spielkartenfiguren („estas figuras de la baraja de la Corte“, „rentoy“), sodann als Ungeziefer („estas sabandijas“), in vielzähligen, zu beiden Seiten der Straße befindlichen Spiegeln, die hier, anders als der verzauberte Toilettenspiegel im *tranco* VIII, gewiss als Eitelkeitssymbol dienen, und gucken sich den neuesten Gesichtsausdruck ab, der ihnen aufzusetzen geboten ist.¹⁹⁰ Sie er-

¹⁸⁵ Vgl. Souto Alabarce (1980), S. XV.

¹⁸⁶ Vgl. Fernández González (1988), S. 7.

¹⁸⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 129.

¹⁸⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 130.

¹⁸⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 144. „Madrid, ínfimo y odioso, y Toledo, afectado y ridículo, se oponen a las nobles ciudades de Andalucía, primeras entre ellas Écija, ciudad natal del autor, y Sevilla, notable por su buen gusto literario“ (Peale (1977), S. 38).

¹⁹⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 93f. Rentoy ist „ein seit 1598 bezeugtes Kartenspiel für sechs oder acht Personen, bei dem sich die Spieler mit Gebärden

setzen folglich ihre natürliche Mimik durch eine künstliche, starre und stereotype, gleichsam durch eine Maske: Die jungen Frauen und Männer

salen con perlesía de lindeza, unos con la boquita de piñón, otros con los ojitos dormidos, roncando hermosura, y todos con los dos dedos de las manos, índice y meñique, levantados, y esotros, de *Gloria Patri*.¹⁹¹

Auf dem *baratillo de los apellidos* verkaufen die „damas pasas“ den „mozas albillas“, satirisch reduziert durch die rekurrente Essensmetaphorik (hier aus dem Wortfeld des Weines: die einen sind schon Trockenfrüchte, die anderen noch weiß), ihre „generosos apellidos“, die sie einst, wie die jungen im diegetischen Jetzt, käuflich erwarben, und die ihnen nun, im Alter, nicht mehr von Nutzen sind; sie nehmen stattdessen ihre ersten, plebejischen Allerweltspatronyme wie „Hernández, Martínez, López, Rodríguez, Pérez, González, etcétera“ wieder an.¹⁹² Linkerhand befindet sich eine *plazuela*, wo Tanten, Brüder, Vettern und Ehemänner in den Dienst genommen werden können.¹⁹³ Dass sich Verwandtschaftsbeziehungen hier wie Dienstverhältnisse mit Geld unschwer herstellen lassen, wird dabei nicht bloß *in explicitis* durch das Verbum *alquilar* angezeigt, sondern insbesondere auch durch den Vergleich des kleinen Platzes mit „la de los Herradores“, wo seiner-

verständigten“ (Vélez de Guevara (2005), S. 26, Anmerkung 1). Die Insektenmetapher verwendet bereits der Erzähler im letzten Satz des *tranco* I (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 80).

¹⁹¹ Vélez de Guevara (2018), S. 94.

¹⁹² Vélez de Guevara (2018), S. 94f. Behördlich registriert wurden Namen in Spanien erstmals im 19. Jahrhundert; davor war die Namensgebung freigestellt. Vgl. hierzu Vélez de Guevara (2005), S. 31 (Anmerkung 18). Als angesehene Namen werden „el Guzmán, el Mendoza, el Enríquez, el Cerda, el Cueva, el Silva, el Castro, el Girón, el Toledo, el Pacheco, el Córdova, el Manrique de Lara, el Osorio, el Aragón, el Guevara y otros“ genannt (Vélez de Guevara (2018), S. 95). Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 27 (Anmerkung 2).

¹⁹³ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 95.

zeit, wie Köhler angibt, Diener und Pagen angeworben wurden.¹⁹⁴ Namen und Verwandtschaftsbeziehungen sind hier also veräußerlich; jene werden wie alte Kleidung („por medias traídas, por zapatos viejos, valonas, tocas y ligas“) verschachert, diese eingegangen wie Dienstverhältnisse – alles bloß eine Frage des Geldes.¹⁹⁵ An der *pila de los dones*, einem Taufbecken voller Ritterbücher in der Mitte eines Tempelbaus, können sich Menschen, die ohne Adelstitel nach Madrid gekommen sind, nachträglich mit dem Don taufen lassen.¹⁹⁶ Dieser allegorische Ort kritisiert auf burleske Weise einerseits die Vortäuschung von *hidalguía* und die inflationäre Verleihung des Don, was insbesondere durch die Hyperbolk des Geschehens signalisiert wird: Selbst *fregonas*, *locos* und Elefanten, offenkundig in eine klimaktische Reihenfolge gebracht, wird der Don verliehen.¹⁹⁷ Es wird aber auch durch die Homonymie zu *don* (*Geschenke*, *Gabe*) insinuiert, die, so Köhler, in Ausdrücken wie „don estravagante de la iglesia de los dones“ anklingt,¹⁹⁸ und zuletzt explizit in der Anklage Don Cleofás' zum Ausdruck gebracht wird, der darin eine Entwertung seines ererbten Titels sieht: „Vive Dios que me le he de quitar yo porque me desbautizan y desdonan los que veo.“¹⁹⁹ Andererseits zielt die satirische Kritik auf die übertriebene Bedeutsamkeit, die Vélez de Guevaras Zeitgenossen dem Titel und dem Adelsrang der *hidalguía* beimaßen. Darauf weisen die hier eingesetzten Motive hin: Dass die Verleihung des Titels als Taufakt mit *padrino* in einem

¹⁹⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 95. Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 27 (Anmerkung 3).

¹⁹⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 94f.

¹⁹⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 95-98.

¹⁹⁷ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 96-98.

¹⁹⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 96. Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 27 (Anmerkung 6). Ein *don estravagante* kann ferner ein *extravaganter Don* sein, aber auch ein *Kleriker, der zu keiner Diözese gehört*.

¹⁹⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 98. Man beachte das Wortspiel mit den polysemem Wörtern *desdonar* (*ent-donen*, aber auch *ärgern*) und *desbautizar* (*ent-taufen*, aber auch *langweilen*). Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 28 (Anmerkung 9).

großen Tempel verbildlicht wird, deutet ein *quasi*-religiöses Verhältnis zum Don an, aber auch eine Entwertung desselben, denn die Taufe erhält jeder Gläubige.²⁰⁰ Ebenso spielt auf die Überhöhung des Titels das Beispiel des *regidor* Pascual an, der, obschon reich begütert, hohen Amtes und respektablen Alters, sich doch zusätzlich einen Don verleihen lassen muss, „porque sin él [...] no cae tan bien el regimiento“, und der sich gar wird umbenennen lassen müssen, da sein Name nicht recht zum Titel passt: *Don Pascual* ließe, wie Don Cleofás andeutet („Ya tienen ejemplar [...] en don Pascual, ese que llamaron todos loco“), an Don Pascual de la Corte y Vinorre denken, eine berühmte Narrenfigur der Epoche, die auch Quevedo beispielsweise in *La Perinola* erwähnt.²⁰¹ In der *ropería de los agüelos*, dem Teufel zufolge unter allen Straßen in Madrid „la más temporal y del siglo“, zu beiden Seiten mit Särgen behängt, können die Menschen, wenn ihnen die eigenen Verfahren nicht zusagen oder zu abgetragen erscheinen, fremde wie Kleidung – ein Rückverweis auf den *baratillo de los apellidos*, wo der Hinkende den Vergleich mit alten Kleidungsstücken anbringt, ist gewiss intendiert²⁰² – anziehen und, wie das folgende Beispiel zeigt, gar umarbeiten: Einer der Ahnenkäufer „llega a volver un agüelo suyo de dentro afuera y de atrás adelante, y a remendallo con la agüela de otro.“²⁰³ Der Handel mit den Leibern verstorbe-

²⁰⁰ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 95.

²⁰¹ Vélez de Guevara (2018), S. 96. „[E]inem Erlass von 1638 zufolge sollten Gemeinderäte von Kleinstädten und Marktflecken wenigstens *hidalgos* sein“ (Vélez de Guevara (2005), S. 27, Anmerkung 6). Zu Don Pascual de la Corte y Vinorre vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 96 (Fußnote 18).

²⁰² Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 94.

²⁰³ Vélez de Guevara (2018), S. 101f. Die Särgе und die Leiber der toten Ahnen, Motive, die unverkennbar auf den Tod weisen, fügen sich hervorragend in die *Vanitas*-Symbolik ein, die insbesondere den *tranco* III durchzieht: Musikinstrumente (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 98), Spielkarten (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 94), Münzen bzw. Dublonen (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 100), Bücher (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 95), teure Gewänder bzw. Roben (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 100), Spiegel (vgl. Vélez de Guevara

ner Ahnen verbildlicht auf makabre Weise das Erschleichen von Abkunftsnachweisen²⁰⁴ zur Vortäuschung eines höheren Standes, insbesondere zur Verdeckung einer plebejischen Ahnenschaft oder zur Verwischung maurischer Wurzeln.²⁰⁵ Das groteske Bild des Mannes, der seinen *agüelo* umkrepelt und mit der *agüela* eines anderen ausflücht, wird dann sinnfällig, wenn es auf die Namen übertragen wird, wenn den Leibern der *agüelos* folglich eine metonymische Relation zu ihren *apellidos* zugesprochen wird: Der Ahnenkäufer setzt den Namen seiner Mutter an die erste Stelle und fügt statt des *apellido* des Vaters einen anderen hinzu, der besser klingt.²⁰⁶

An allen Orten des *tranco* III entsteht die satirische Komik einerseits, wie im *tranco* II, durch eine reduzierende Metaphorik sowohl in der Erzählerrede als auch in den Worten des Hinketeufels, andererseits insbesondere durch die Transposition von Settings und Skripten aus anderen Bereichen (zuvörderst Handel, im Falle der *dones* Religion bzw. Kirche). Klangvolle Namen, Verwandtschaften und ehrenvolle Ahnenschaften werden hier kommodifiziert, zu Trödelwaren banalisiert, was insofern äußerst grotesk wirkt, als es sich um zentrale Identitätsmerkmale des Menschen handelt, um Zuschreibungen *von Geburts wegen*, die ihrer Natur nach eben nicht (wenigstens nicht an jeden) übertragbar, ge-

(2018), S. 93), Lebensmittel (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 94) werden auch in zeitgenössischen Stillleben vielfach abgebildet. Die Aufforderung, mit der der hinkende Teufel den *tranco* III beschließt: „Dejemos vanidades agora“, fungiert überdies, so der dramentheoretische Terminus hier zulässig ist, als *double énonciation*, die sowohl als handlungsinterne Replik der Teufelsfigur auf die Rede des jungen Mannes verstanden werden muss, wie auch als selbstreferentielles Kommentar des Textes auf die letzten beiden *trancos* interpretiert werden kann, in denen in der Tat *vanitates* – Bemühungen des Menschen um leere irdische Werte – betrachtet werden (Vélez de Guevara (2018), S. 103).

²⁰⁴ Don Cleofás verzichtet auf den Ahnenkauf mit der Begründung, er habe schon eine „ejecutoria“ (Vélez de Guevara: *El Diabolo Cojuelo*, S. 102).

²⁰⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 31 (Anmerkung 17).

²⁰⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 31 (Anmerkung 18).

schweige denn verkäuflich sind und ihren hohen Wert – ihre Distinktionsfunktion – eben daraus beziehen, dass sie exklusiv sind. Die Adelstitel werden hingegen zu etwas Sakralem verklärt, aber zugleich auch zu etwas Gewöhnlichem herabgesetzt, das jeder ‚Gläubige‘ erhält und das deshalb an Wert einbüßt. In der *ropería de los agüelos*, wie auf der *plazuela*, wo Verwandte gegen Geld in den Dienst genommen werden können, kommt eine metonymische Verschiebung hinzu, die zweifelsohne zur Komik beiträgt: Werden auf dem *baratillo de los apellidos* Namen veräußert und an der *pila de los dones* Titel verliehen, so werden dagegen in der *ropería de los agüelos* und auf der *plazuela* nicht etwa Ahnen- und Verwandtschaften (die abstrakten Relationen zu den *concreta*) kommerzialisiert, sondern die physischen Ahnen und Verwandten (die *concreta*) selbst. Im *tranco* III wird Madrid, *in summa*, als ein Ort der Lüge und des Betrugers bestimmt, wo die Menschen sämtlich vorgeben, etwas anderes zu sein, als sie in Wahrheit sind, wo sie, briefadlig, mit anderem Gesicht, anderem Namen und anderen Ahnen, ihr wahres Selbst verdecken und ein Schein-Selbst, eine *persona fictiva*, eine Maske konstruieren, „pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras, que no se descubriría una brizna de verdad por un ojo de la cara.“²⁰⁷

²⁰⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 93. Die Menschen haben offenbar die Zeichenverfallenheit der sozialen Praxis durchschaut und für sich strategisch nutzbar gemacht: Wenn sie auch ihre tatsächliche niedere Abkunft und soziale Stellung keineswegs ändern können, so können sie doch die entsprechenden *signifians* (Namen, Titel, Echtbürtigkeitsnachweise etc.) so manipulieren, dass andere Menschen ihnen andere *signifés* (eine ehrenvollere Abstammung, einen höheren sozialen Rang etc.) zusprechen müssen.

2.3 Madrid als irdische Hölle

Satirische Texte der Frühen Neuzeit erzielen zuweilen auch dadurch eine reduzierende Wirkung, dass sie, so Sagarra, „[m]it der Vorstellung einer teuflischen Gesellschaft spielen.“²⁰⁸ Sie schaffen beispielsweise Parallelbezüge zur Hölle, lassen Menschen und Teufel koexistieren und interagieren, zeichnen das Bild einer infernaln Gesellschaft und verleihen der Hölle, im Kontrast dazu, irdische Züge, dämonisieren die Menschen und humanisieren die Teufel.²⁰⁹ Solche Strategien der ‚Infernalisierung‘ werden in Vélez de Guevaras *novela*, wie im Folgenden eingehend zu zeigen sein wird, wiederholt auch auf Madrid angewendet.

2.3.1 *Metaphorisierung (Infernalisierung, Dämonisierung) und Mensch-Teufel-Korrespondenzen*

Zunächst lassen manche der auf Madrid projizierten Bilder, die im vorigen Kapitel bereits analysiert wurden, an herkömmliche Darstellungen der Hölle denken, so etwa die Metapher des Menschenkochtopfes („puchero humano“, „hervir“)²¹⁰ zu Beginn des *tranco* III, die im übertragenen Sinn auf das Wirrwarr der unzähligen Menschen (die wiederholt ausdrücklich indizierte „confusión“)²¹¹ und die sengende Sommerhitze („el mucho calor esti-

²⁰⁸ Eda Sagarra: „Der christliche Teufel in der Literatur der Moderne als Geburtshelfer und Opfer der Aufklärung. Gedanken zu Goethes Mephistopheles“, in: *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Hg. von Werner Frick (et al.). Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 129-140, hier S. 131.

²⁰⁹ Frühneuzeitliche Satiren, die sich solcher Verfahren bedienen, sind etwa Machiavellis Novelle *Belfagor arcidiavolo* (1545), Quevedos Textsammlung *Sueños* (1627), v.a. *El alguacil endemoniado* und *Sueño del Infierno*, Jonsons Komödie *The Devil Is an Ass* (1631) und Moscheroschs (auf Quevedos *Sueños* basierende) Erzählung *Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald* (1640).

²¹⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 93.

²¹¹ Vélez de Guevara (2018), z.B. S. 80 und S. 93. Vgl. Fernández González (1988), S. 22, und Rice (2014), S. 103.

vo⁶⁹)²¹² anspielt, wörtlich verstanden Madrid jedoch wie einen *locus horribilis* erscheinen lässt, wo Menschen lebendig gesotten werden.²¹³ Die Verbildlichung der Stadtbewohner als menschliches Frikassee aus Händen, Füßen und Köpfen („aquella pepitoria humana de tanta diversidad de manos, pies y cabezas“) zu Beginn des *tranco* II entfaltet einen ganz ähnlichen Effekt; zusätzlich ruft die synekdochische Aufzählung hier jedoch den Eindruck hervor, dass die Menschen in einzelne Körperteile zerkleinert sind.²¹⁴ Kochende und verstümmelte Menschen sind völlig konventionelle Höllennotive, die beispielsweise bereits im prototypischen *Inferno* der *Divina Commedia* eingesetzt werden: Im ersten Ring des siebten *cerchio* etwa werden Gewaltverbrecher (Mörder, Räuber und Verwüster) in einem Strom aus Blut gesotten,²¹⁵ und im neunten Graben des achten Kreises zerspaltet ein Teufel unablässig die Leiber der Zwietrachtsäer.²¹⁶

So wie Madrid als Ganzes durch danteske Motive infernalisiert wird, so werden auch einzelne Menschen als Teufel metaphoriert, was – just wie die im vorigen Kapitel herausgearbeiteten Strategien – eine reduzierende Wirkung entfaltet, einerseits da es die Menschen wiederum entmenschlicht (wie die Animalisierung und die Verdinglichung), andererseits da Teufel, mit dem Bösen assoziiert, traditionell negativ konnotiert sind. Im *tranco* II zieht beispielsweise „un garitero [...] endiablado de cólera“ mit seinen überlauten Klagetönen den Blick der beiden Protagonisten auf sich;²¹⁷ den *casamentero* bezeichnet der hinkende Teufel herabwer-

²¹² Vélez de Guevara (2018), S. 80. Die Zeit der Handlung wird zu Beginn des *tranco* I auf Ende Juli festgelegt (vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 69).

²¹³ Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 16.

²¹⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 81.

²¹⁵ Vgl. Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen übertragen und mit Erläuterungen herausgegeben von Karl Witte. Köln: Anaconda 2015, S. 84-89 (Zwölfter Gesang).

²¹⁶ Vgl. Alighieri (2015), S. 173-180 (Achtundzwanzigster Gesang).

²¹⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 88.

tend als „demonio, que en algún modo lo es más que yo“,²¹⁸ und die *dueñas* (diese allerdings in Écija) als „demonias hembras“ (eine neologistische Bildung, denn **demonia*, die feminine Form von *demonio*, ist nicht lexikalisiert).²¹⁹

Dessen ungeachtet indizieren Parallelen insbesondere in der physischen Gestaltung bzw. deren metaphorischer Beschreibung wiederholt Bezüge zwischen Mensch und Teufel. Die Bewohner der Stadt werden, wie im vorigen Kapitel gezeigt, unter Rekurs auf eine reiche Essens- und Tiermetaphorik satirisch reduziert. Die titelgebende Teufelsfigur wird im *tranco* I konsequent mit denselben verbildlichenden Verfahren gezeichnet: Sein Kopf ist von vorn ein „calabacino“ und von hinten eine „badea“, sein Kopfhaar unbändig wie „espárragos, legumbre tan enemiga de la compañía, que si no es para venderlos en manojos no se juntan“, sein Mund zahnlos – lediglich zwei „colmillos“ ragen hervor – und sein Bart struppig, „como si hubiera barbado en Hircania“, der Landschaft am Kaspischen Meer, die seit der Antike für ihre wilden Tiger sprichwörtlich ist.²²⁰ Auch in der Figurenzeichnung des Hinketeufels werden also Bilder aus dem Reich der Tiere und der (essbaren) Pflanzen eingesetzt, dieselbe Metaphernsprache, die die Menschen der Stadt im zweiten und dritten *tranco* wirkungsvoll herabstuft, und auf diese Weise eine Nähe bzw. Parallelität zwischen Mensch und Teufel signalisiert.

²¹⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 91.

²¹⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 131. Muñoz Cortés bestimmt **demonia*, die nicht lexikalisierte feminine Form von *demonio*, als „rotura de la unidad estructural fonética“, neben der „rotura de la unidad funcional“ und der „rotura de la unidad de sentido“ eine von drei Erscheinungsweisen der „rotura de las formas“, Muñoz Cortés gemäß das wichtigste Stilmittel in Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* (Manuel Muñoz Cortés: „Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*“, in: *Revista de Filología Española*, 26, 1943, S. 48-76, hier S. 67f.). Vgl. ferner Azorín Fernández (2000), S. 27f., sowie Fernández González (1988), S. 34, und Peale (1976), S. 8f.

²²⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 78. Vgl. Rice (2014), S. 104. Zum hyrkanischen Tiger vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 78 (Fußnote 45).

Selbst im *tranco* VIII, der – jedenfalls scheinbar²²¹ – eine rein panegyrische Sicht auf die Hofadligen vermittelt, wird durch einen intratextuellen Bezug zum *tranco* V eine Parallelität in der Gestaltung von Mensch und Teufel angedeutet. Ferdinando de Austria, Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, wird in derselben Weise – in türkischer Tracht („a la turquesca“), wie die Kuppelmutter Rufina²²² wähnt – inszeniert wie der Diabolo Cojuelo im *tranco* V, als er aus Konstantinopel zurückkehrt.²²³ Dass es in Wahrheit, wie dieser korrigiert, eine ungarische Tracht ist – ihr Träger war König von Ungarn –, ist dabei nicht entscheidend; allein der Hinweis auf die Ähnlichkeit der Kleidung genügt: Der Kaiser rückt in die Nähe der Teufelsfigur.²²⁴

Überdies wird im *tranco* VIII eine Verbindung zwischen Autor und Teufel nahegelegt. Als er, wiederum mithilfe teuflischer Zauberei

²²¹ Traditionell wird das Defilee der Hofadligen im *tranco* VIII als eine panegyrische Szene interpretiert. Vgl. z.B. Souto Alabarce (1980), S. XVf. Peale hingegen versucht zu beweisen, dass auch dieser Passus, wenn auch subtil – über Elemente der Komposition und intratextuelle Bezüge zu anderen *trancos* –, eine satirische Absicht verfolgt. Vgl. seine ausführliche Untersuchung in: Peale (1983), S. 241-248. Seine These lautet: „El Tranco VIII [...] es una velada imagen satírica de los Reyes y su Corte por un desengañado sesentón quien se había visto frustrado repetidas veces en sus pretensiones de medrar su fortuna en la Corte y conseguir un hábito de caballero. Este modo de ver el Tranco VIII va muy contrario a la mayoría de las interpretaciones hasta el momento [...]. Sin embargo, un examen detallado de los procedimientos técnicos y, especialmente, de su relación con otras partes del libro hará constar que el fenómeno y vivencia del panegírico de la Corte, así como el sentido crítico del mismo, son desvalorativos“ (Peale (1983), S. 241).

²²² Auch dieser Name ist nicht zufällig: *Rufina* ist einerseits der Name der Schutzheiligen Sevillas, weist andererseits jedoch über die klangliche Nähe zu *rufiana* (*Zuhälterin*) auch auf den Beruf dieser Figur hin. Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 69 (Anmerkung 4). Vgl. <https://dle.rae.es/?id=WnxwBK0> (04.05.2019).

²²³ Vélez de Guevara: *El Diabolo Cojuelo*, S. 159. Im *tranco* V tritt der hinkende Teufel „en traje turquesco, con almalafa y turbante“ auf (Vélez de Guevara (2018), S. 114). Vgl. Peale (1983), S. 246.

²²⁴ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 159. Vgl. Peale (1983), S. 246.

kraft, die Calle Mayor (und anschließend die Gradass de San Felipe, den Convento de San Agustín, die Puerta del Sol, die Fuente del Buen Suceso, den Hospital Real) auf der Oberfläche eines Spiegels sichtbar werden lässt, kommentiert der hinkende Teufel sein Zauberkunststück mit den Worten: „[E]sto solo un demonio lo puede hacer, y yo.“²²⁵ Verstanden als Teil der diegetischen Handlung ergibt dieser Satz keinen Sinn oder nimmt zumindest wunder, suggeriert der Teufel doch durch das beigefügte *y yo*, selbst kein Teufel zu sein. Allein als metafiktionale Anspielung Vélez de Guevaras auf sich selbst und seinen Text wird diese Äußerung sinnfällig.²²⁶ Der Autor schreibt sich teuflische Kunstfertigkeit zu: Was auf der Ebene der innerliterarischen Realität der Teufel mithilfe seiner Zauberkräfte vermag – nämlich einen Toiletenspiegel in ein katoptromantisches ‚Fernsehgerät‘ zu verwandeln –, dies vermag auf der Ebene der außerliterarischen Realität auch der Autor im Medium seiner *novela*.

2.3.2 *Verkehrung von Stadt und Hölle (mundo al revés)*

Auf Madrid werden herkömmliche Höllenmotive projiziert, die Stadtbewohner, manche jedenfalls, metaphorisch zu Dämonen herabgestuft, und über verschiedene Parallelen (insbesondere in der physischen Gestaltung bzw. deren bildhafter Beschreibung) werden Bezüge zwischen Mensch und Teufel geschaffen. Ferner lässt sich in Vélez de Guevaras *novela*, kontrastiert man Madrid und die Hölle bzw. das Höllenpersonal – so, wie in den Worten des Hinketeufels (v.a. im *tranco* I) und in der Erzählerrede (v.a. im *tranco* IV) gezeichnet –, eine diametrale Verkehrung beider Orte

²²⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 150.

²²⁶ Auch Peale fällt dieser Satz auf; er weist jedoch bloß darauf hin, dass er „graciosamente equívoc[o]“ sei (Peale (1983), S. 244). Zum Konzept der Metafiktion vgl. Uwe Spörl: „Metafiktion“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 493f.

nachweisen: Text-Stadt und Text-Hölle sind, wie im Folgenden eingehend zu zeigen sein wird, in diversen Aspekten völlig antithetisch konfiguriert, wobei jene Merkmale aufweist, die gewöhnlich eher mit der Hölle assoziiert sind, diese hingegen ungemein weltlich erscheint. Auf diese Weise wird einerseits der Eindruck einer verkehrten Welt evoziert – der Topos des *mundo al revés* war im Barock überaus beliebt²²⁷ –, und andererseits treten die infernalischen Züge der Stadt im scharfen Kontrast zu einer ‚verweltlichten‘ Hölle umso deutlicher hervor.

Madrid ist ein Raum des Chaos: Sowohl in den Worten des Hinketeufels als auch in der Erzählerrede wird es wiederholt herabwertend als chaotisch und verworren qualifiziert – *in explicitis* wird das Substantiv *confusión* bzw. das Adjektiv *confuso* mehrfach auf Madrid angewendet –,²²⁸ und auch einzelne Orte der Stadt werden solcherart bestimmt, die Dachstube des Astrologen im *tranco* I etwa als „confusa oficina“ voller „papeles [...] mal compuestos y desordenados.“²²⁹ Ebenso indizieren verschiedene Sprachbilder, die im vorigen Kapitel bereits analysiert wurden, das babylonische Wirrwarr der vielen Menschen: Madrid wird etwa als Frikassee aus Körperteilen,²³⁰ als Schlachtfeld und als Kochtopf, in dem Menschen sieden und sich konfus hin und her bewegen, „unos hacia arriba y otros hacia abajo, y otros de través“, metaphorisiert.²³¹

²²⁷ Vgl. Alejandro Martínez Obregón: *Actualidad y vigencia del Barroco*. Madrid: Verbum 2004, S. 24.

²²⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 80 und S. 93. „El conjunto de las visiones produce un resultado confuso y así lo confirma el narrador reiterando el término *confuso* y *confusión* a lo largo de todo el relato“, bestätigt Fernández González (1988), S. 22. Vgl. Rice (2014), S. 103. Rodríguez Cepeda erinnert die verworrene Szenographie in *El Diablo Cojuelo* an die Malerei der Bruegels. Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 17.

²²⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 73.

²³⁰ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 81.

²³¹ Vélez de Guevara (2018), S. 93. Überdies wird es als „esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre“ (Vélez de Guevara (2018), S. 80) bezeichnet – eine Vossianische Antonomasie.

Ferner ist Madrid ein Raum der Sünde und der moralischen Verderbnis, der Lüge und des Betruges: Durchweg alle Stadtbewohner, die im zweiten und dritten *tranco* in den Blick Don Cleofás' und des Hinketeufels rücken, sind Repräsentanten bzw. typisierte Verkörperungen bestimmter Laster und sozialer Übel: Völlerei (die *bodegonera*), Betrug (der *tabernero*), Eitelkeit (der *lindo*), Wollust (der *marqués*), Habgier (der *extranjero rico*), Heuchelei (die *hipócrita*), Ehebruch (Doña Fáfula), Hybris (der *alquimista*), Lüge (der *mentiroso*) etc.²³² Nicht eine Figur tritt dabei als – vor dieser Kontrastfolie umso schillernderes – positives Gegenbeispiel hervor. Gemein ist ihnen allen, einzig leeren irdischen Bestrebungen, *vanitates* wie Schönheit, sinnlicher Liebe, Genuss, Reichtum, Rang und weltlichem Wissen hingegeben und – darin liegt nach traditioneller Ansicht der gemeinsame Anfang aller Sünde („initium omnis peccati“)²³³ – ganz auf sich selbst bezogen zu sein; wahre Religio-

²³² Vgl. insbesondere die zweiunddreißig *personae*, die im *tranco* II in zügiger Abfolge in den Blick der Protagonisten rücken (Vélez de Guevara (2018), S. 81-91), aber auch die vierzehn Insassen der *casa de los locos* (Vélez de Guevara (2018), S. 99-101). Vgl. hierzu Cirot (1943), S. 69f. Zur Typisierung und deren Wirkung vgl. Kämmerer/Lindemann (2004), S. 60f. Vgl. auch Schweikle/Heinz (2007), S. 786. Eine Übersicht über die Laster, die die Bewohner der Stadt Madrid in *El Diablo Cojuelo* repräsentieren, findet sich beispielsweise in Torres Delgado (1972-1973), S. 45-47. Vgl. überdies Peale (1977), S. 60, sowie Aubrun (1966), S. 64.

²³³ „Initium omnis peccati est superbia“, mahnt ein Bibelvers in Jesus Sirach (10,15). Zitiert nach: Christiane Bohnert: „Sebastian Brants *Narrenschiff*. Satire und Wirklichkeit an der Schwelle zur Neuzeit“, in: *Satire in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Barbara Becker-Cantarino. Amsterdam: Rodopi 1985, S. 615-646, hier S. 622. Luther übersetzt: „Hochmut treibt zu allen Sünden“ (*Die Bibel*, Sirach 10,15). Schon Papst Gregor I. der Große, mit dem die kirchliche Kodifikation der Hauptlasterlehre begann, setzte *superbia* mit Verweis auf diesen Bibelvers an die Spitze der *vitia capitalia*. Bis in die Frühe Neuzeit blieb dies als offizielle Lehre gültig. Vgl. hierzu Bohnert (1985), S. 622-624. Auch Thomas von Aquin verfiel in seiner *Summa theologiae* die Sonderstellung der *superbia* als Anfang aller Sünde, bei ihm bestimmt als „inordinatum appetitum propriae excellentiae“, was er ausdrücklich mit „inordinatus amor sui“ – unregelter Selbstliebe, Narzissmus *avant la lettre* – gleichsetzt, der zum Abfallen von Gott („aposta-

sität, Hinwendung auf Gott und Nächstenliebe, wird an keiner Figur manifest. Sinnbildlich verdichtet sich die Selbstverfallenheit des Menschen in der jungen Frau, die im Innenhof der *casa de los locos* – keineswegs zufällig – mittig, also im Schnittpunkt all der Narren, die um sie versammelt sind, über die spiegelnde Wasseroberfläche des dortigen Brunnens geneigt ist und in sich gekehrt das eigene Antlitz bestaunt.²³⁴ Der Erzähler vergleicht die Schöne ausdrücklich mit Narziss, bekannt zuvörderst aus Ovids *Metamorphoseon libri*; die Parallelen zum mythologischen Vorbild sind evident.²³⁵ Das symmetrische Bild des Schönlings, der sich selbst hingebungsvoll betrachtet, ist eine konventionelle Allegorie der Selbstbezogenheit des Menschen.²³⁶ Zugleich evoziert die Haltung der jungen Frau, nach vorne über die Wasseroberfläche gebeugt, den Blick gesenkt, auch das christlich-theologische Bild des *homo incurvatus in se*, des in sich gekrümmten – von Gott ab-, zu sich selbst hingewandten – Menschen.²³⁷ Unter allen Stadtbewohnern wird allein der *bodegonera* attestiert, für ihr Seelenheil zu sorgen,

tare a Deo“) führe. Zitiert nach: <http://www.unifr.ch/bkv/summa/kapitel205-2.htm> (05.04.2019).

²³⁴ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 100. Es verwundert dabei, dass die *casa de los locos* in Sekundärtexten zwar vielfach besprochen wird, dass aber die zentrale Figur des Ortes, eben jene Frau in der Mitte des *patio*, die nicht davon ablassen kann, ihr eigenes schönes Antlitz im Wasser des dortigen Brunnens zu betrachten, nicht oder bloß marginal beachtet wird. Selbst in der vergleichenden Studie von Reboul, die ausdrücklich der Analyse der weiblichen Figuren in Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* und Lesages *Le diable boiteux* gewidmet ist, wird sie bloß *tout bref* erwähnt, ohne dass weiterführende Gedanken auf sie verwandt würden. Vgl. Anne-Marie Reboul: „La mujer y el amor en *El diablo cojuelo* y *Le diable boiteux*“, in: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 10, 1996, S. 229-242, hier S. 234.

²³⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 100.

²³⁶ Vgl. Renger (2012), S. 412.

²³⁷ Zum Konzept des *homo incurvatus in se (ipsum)* vgl. beispielsweise den Aufsatz von Michael Roth: „Homo incurvatus in se ipsum – Der sich selbst verachtende Mensch. Narzißmustheorie und theologische Hamartiologie“, in: *Praktische Theologie*, 33-34 (1), 1998, S. 14-33.

doch auch sie fungiert als abschreckendes Beispiel: Sie verkörpert eine nur scheinbare, von egoistischen Interessen angetriebene Religiosität, insofern sie wähnt, sich mit Geld den Zugang zum Himmel erkaufen zu können.²³⁸ Kurzum: Als Spiegel menschlicher Sünden und Laster, sittlicher wie religiöser Verderbnis und eitler Selbst- und Weltbezogenheit dürfte sich die Madrider Stadtbevölkerung nicht wesentlich von den Insassen der Hölle unterscheiden – mit Blick auf die *bodegonera* und die *encochados* deutet der hinkende Teufel sogar ausdrücklich voraus, dass sie eines Tages zur Hölle fahren werden²³⁹ –, und in der Tat finden sich nicht wenige der hier eingesetzten Figurentypen auch in viel beachteten Höllenrepräsentationen wie Dantes *Inferno* in der ersten *cantica* der *Divina Commedia* oder Quevedos *Sueño de Inferno*, die Vélez de Guevara höchst wahrscheinlich kannte.²⁴⁰

Das Verhältnis der Stadtbewohner untereinander ist durch ein unerbittliches *bellum omnium contra omnes* charakterisiert, das insbesondere mit dem Mittel der Lüge bzw. des Betruges ausgetragen wird: Wie der Erzähler in den ersten Zeilen des *tranco* III andeutet, markiert jeder Tag in der Stadt eine neue Schlacht, in der alle gegen alle antreten, „cada uno con disinio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros“, so dass sich „una polvareda de embustes y mentiras“ erhebt und in der ganzen Stadt nicht „una brizna de verdad“ mehr zu entdecken ist.²⁴¹ In der Tat betrügen nahezu alle Menschen in Madrid oder werden betrogen: Doña Fáfula bringt im Beisein ihres Mannes Don Toribio das

²³⁸ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 84. Der hinkende Teufel weiß es allerdings besser: Sie wird gewiss nicht in den Himmel aufsteigen, denn „aunque ponga una garrucha en la estrella de Venus y un alzaprima en las Siete Cabrillas, [...] será imposible que suba allá aquel tonel“ (Vélez de Guevara (2018), S. 84). Vgl. Cirot (1942), S. 177.

²³⁹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 84 und S. 87.

²⁴⁰ Vgl. Souto Alabarce (1980), S. XIXf.

²⁴¹ Vélez de Guevara (2018), S. 93. Es ist ausdrücklich von „la batalla del día“ die Rede.

Kind eines anderen zur Welt;²⁴² eine *doncella* lässt sich bei einer Hexe ihre Jungfernschaft mithilfe eines Restringenzmittels wiederherstellen;²⁴³ die oben erwähnte *bodegonera* ist reich geworden, indem sie Gästen Pferde- als Hammel- und Katzen- als Kaninchenfleisch vorgesetzt hat;²⁴⁴ ein Hofwirt, „cura de su vino“, tauft seine Weine (er verdünnt sie also mit Wasser) und macht selbst Fortuna trunken;²⁴⁵ eine Schwangere „de medio ojo“ bringt ihr Kind heimlich zur Welt;²⁴⁶ ein Falschschwörer steht am Sterbebett eines Falschspielers und reicht ihm statt der Kreuzzugsbulle einen Satz Spielkarten dar;²⁴⁷ Don Cleofás’ Geliebte, Doña Tomasa, betrügt ihn mit mehr als achtzig Männern²⁴⁸ etc. Dabei erscheint es reichlich ironisch, dass in einer Stadt, in der nicht „una brizna de verdad“ zu entdecken ist,²⁴⁹ gerade dem Lügner attestiert wird, die Wahrheit zu sprechen.²⁵⁰ Doch auch ihn führt der Text keineswegs als Gegen-Beispiel ins Feld; vielmehr bekräftigt die Tatsache, dass er bloß träumt, wie ihm die Wahrheit entfährt, und dass ihm dies ein schwerer Albtraum ist, zusätzlich den Eindruck, dass Madrid gänzlich von Trug und Lüge durchdrungen ist: An der einzigen Stelle im *tranco* II, wo sie ausdrücklich erwähnt wird, ist die Wahrheit ein Horror verbannt ins Reich der Träume.²⁵¹

Überspitzt formuliert: In Madrid, Hölle auf Erden, sind es nicht Teufel, die die Sünder peinigen – das Höllenpersonal, das Vélez de Guevara in seiner *novela* auftreten lässt, mutet im Gegenteil, wie zu zeigen sein wird, vergleichsweise harmlos an –, sondern

²⁴² Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 82.

²⁴³ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 83.

²⁴⁴ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 84.

²⁴⁵ Vélez de Guevara (2018), S. 86.

²⁴⁶ Vélez de Guevara (2018), S. 90.

²⁴⁷ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 89.

²⁴⁸ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 90.

²⁴⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 93.

²⁵⁰ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 89. Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 26.

²⁵¹ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 89. Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 26.

die Menschen selbst sind sich gleichsam Teufel: *Homo homini daemón*.²⁵² Der Gedanke, dass ein Mensch dem anderen viel mehr ‚Teufel‘ ist als der Teufel selbst, wird in Satiren der Frühen Neuzeit vielfältig ausgestaltet; beliebt ist dabei der alte Topos, dass die Frau, in der christlichen Glaubenslehre ohnehin mit dem Teufel assoziiert, das eheliche Zusammenleben zu einer weitaus unerträglicheren ‚Hölle‘ machen kann als die echte Hölle.²⁵³ Dieses misogynen Muster greift auch Vélez de Guevara in seiner *novela* auf: Im *tranco* II betrachten Don Cleofás und der hinkende Teufel einen Mann, „pobre y casado“,

que después de no haber podido dormir desde que se acostó, con un órgano al oído de niños tiples, contraltos, terceruelas y otros mil guisados de voces que han inventado para llorar, ahora que se iba a trasponer un poco, le ha tocado a rebato un mal de madre de su mujer, tan terrible, que no ha dejado ruda en la vecindad, lana ni papel quemado, escudilla untada con ajo, ligaduras, bebidas, humazos, y trecientas cosas más, y a él le ha dado, de andar en camisa, un dolor de ijada, con que imagino que se ha de desquitarse del dolor de madre de su mujer.²⁵⁴

²⁵² Die Sentenz stammt von Vélez de Guevaras britischem Zeitgenossen Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*. Hg. von Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling und Rhonda L. Blair. New York: Oxford University Press 1989, S. 276. Wie Hobbes adaptiert Burton den Spruch aus Plautus’ *Asinaria*: „Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit“ (Titus Maccius Plautus: *Asinaria*. Hg. von Ferruccio Bertini. Padua: R.A.D.A.R 1968, S. 97).

²⁵³ Vgl. Sagarra (2003), S. 131. In Gracián *El Criticón* etwa ist über die Frau zu lesen: „Más fuerte es que el vino, más poderosa que el rey, y que compite con la verdad, siendo toda mentira. Más vale la maldad del varón que el bien de la muger [...], porque menos mal te hará un hombre que te persiga que una muger que te siga. Mas no es un enemigo solo, sino todos en uno, que todos han hecho plaça de armas en ella; de carne se compone, para descomponerle; el mundo la viste, que para poder vencerle a él se hizo mundo della; y la que del mundo se viste, del demonio se reviste en sus engañosas caricias: Gerión de los enemigos, triplicado laço de la libertad que dificilmente se rompe“ (Gracián (2018), S. 246).

²⁵⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 87f.

Im *tranco* III findet sich dieser Topos in variiertem Form abermals; hier ist das Opfer jedoch ein Teufel, der *demonio casado* – eine intertextuelle Referenz auf Machiavellis *Belfagor arcidiavolo* –,²⁵⁵ der aufgrund des üblen Charakters seiner (Menschen-)Frau den Verstand verlor und nun in einem Irrenhaus einsitzt.²⁵⁶ Dieses Beispiel deutet eine burleske Rollenverkehrung an: Der Mensch wirkt hier wie ein Teufel, und der Teufel leidet unter dem Menschen. Auf ähnliche Weise scheinen die konventionellen Rollen im *tranco* X vertauscht: Auch der *escribano*, den Cienllamas auf Befehl Luzifers entführt, weil er den Hinketeufel verschluckt hat, mutet verglichen mit den Höllenrichtern viel mehr wie ein Dämon an als sie. Er lässt in der Hölle sozusagen die ‚Hölle‘ los: „[F]ue tanto lo que los revolvió“, dass sich die Teufel nicht anders zu helfen wissen, als ihn sogleich wieder an seinen Schreibtisch zurückkehren zu lassen.²⁵⁷

Indes Madrid als ein Raum des Chaos und der unüberblickbaren Vielheit, der Sünde und der moralischen Verderbnis gezeichnet ist, wo zahllose Menschen umherwimmeln und immerzu gegen religiöses und weltliches Gesetz verstoßen, stellt sich die Hölle als ein Raum der Ordnung und des Rechtes und die Dämonen als deren pflichtgetreue Hüter dar. Ein streng hierarchischer sozialer *ordo* bestimmt die Gesellschaft der Teufel: Es existieren „demonio[s] plebeyo[s]“ und „los de nombre“,²⁵⁸ „jueces“, „comisionario[s]“ wie Cienllamas und „alguaciles“ wie Chispa und Redina.²⁵⁹ Satan verfügt über einen persönlichen „mozo de retrete“²⁶⁰ und Luzifer über eine „antecámara“²⁶¹ – Indizien ihres hohen Ranges in der Höllenhierarchie. Die Teufel haben verschiedene Zustän-

²⁵⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 30 (Anmerkung 15).

²⁵⁶ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 101.

²⁵⁷ Vélez de Guevara (2018), S. 181.

²⁵⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 74.

²⁵⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 104f.

²⁶⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 104.

²⁶¹ Vélez de Guevara (2018), S. 83.

digkeiten inne – Satan ist „demonio de sastres y carniceros“, Luzifer „demonio de dueñas y escuderos“ etc.²⁶² – und halten sich strikt an Ehrenkodex, Verträge und Regelwerke: So gingen die Höllenobersten zum Beispiel einen „pacto“ mit dunklen Mächten ein, an den Asmodäus wie jeder andere Teufel gebunden ist und der ihm im *tranco* I verbietet, sich eigenständig aus der Phiole des Astrologen zu befreien;²⁶³ der „libro de duelo“ wird auch in der Hölle angewendet – sein Verfasser ist gar „hijo de vecino del infierno“ –,²⁶⁴ und bezeichnenderweise bekennt der aus der Phiole befreite Hinketeufel im *tranco* I von sich aus, in Don Cleofás’ Schuld zu stehen, und bietet an, ihm seine Hilfe zu entgelten, obwohl sein Befreier an keiner Stelle des Textes eine Gegenleistung einfordert.²⁶⁵ Jedes Mal, wenn der Erzähler zur Hölle hinüberblendet – insbesondere zu Beginn des *tranco* IV, aber auch am Ende des *tranco* X –, treten zudem verschiedene Teufel in justiziellen Funktionen auf, kommuniziert wird *top down* mit Befehlen, und es häufen sich rechts- und verwaltungssprachliche Begriffe.²⁶⁶ Dies alles evoziert den Eindruck, dass die Hölle im scharfen Kontrast zu Madrid nach dem Muster menschlicher Gesellschaft als ein Raum der Ordnung und des Rechtes konfiguriert ist, wo ein hierarchisierter, pflichtbewusster, streng nach Befehl und Gesetz verfahrenender Verwaltungsapparat seinen Dienst tut.²⁶⁷

²⁶² Vélez de Guevara (2018), S. 74.

²⁶³ Vélez de Guevara (2018), S. 77.

²⁶⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 83. Ein Verweis auf die unzähligen Bücher über Ehrenhändel, die seinerzeit zirkulierten. Vgl. Vélez de Guevara (2005), S. 19 (Anmerkung 6).

²⁶⁵ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 77 und S. 79.

²⁶⁶ Vélez de Guevara (2018), S. 104f. und S. 181. Allein in der kaum eine halbe Seite langen Szene zu Beginn des *tranco* IV finden sich folgende Begriffe: „haciendo notorio“, „castigase“, „jueces“, „delito“, „mandaron“, „requisitoria“, „prendiesen“, „comisión“, „corchetes“, „comisionario“, „vara alta de justicia“, „delincuente“ (Vélez de Guevara (2018), S. 104f.).

²⁶⁷ Allein der hinkende Teufel bricht Gesetz, wird dafür jedoch durch die teuflische Justiz verfolgt und zuletzt bestraft. Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 181.

Während die Stadtbewohner, stets auf den eigenen Vorteil bedacht, einander betrügen und Schaden zufügen, werden die Teufel überdies wider Erwarten kaum unheilstiftend tätig; im Gegenteil, sie koexistieren auf friedliche Weise mit den Stadtbewohnern: Sie dienen beispielsweise als „familiar“ von Schwarzmagiern²⁶⁸ oder treten als „cabrón“ auf Hexensabbaten auf,²⁶⁹ und es werden gar wechselseitige Sympathien zwischen Menschen und Dämonen deutlich. So werden manche Adlige des spanischen Hofes in der Hölle geradezu gefeiert: Über die schöne Infantin María Ana de Austria teilt der hinkende Teufel etwa mit, „que hasta los demonios [...] celebramos sus grandezas“, und über den Infanten Fernando de Austria, dass er der Hölle „las mayores entradas de franceses y holandeses que ha tenido jamás [...], aunque entren las de Jerjes y Darío“, beschert hat.²⁷⁰ Bereits der völlig furchtlose Umgang Don Cleofás' mit dem Teufel und das im *tranco* I angebahnte freundschaftliche Verhältnis zwischen beiden weisen auf das keineswegs feindselige Miteinander von Mensch und Teufel in Vélez de Guevaras *novela* hin: Don Cleofás erzeigt sich dem Teufel sogleich als „su servidor“ und beteuert, ihn lange schon kennenlernen zu wollen,²⁷¹ und dieser bietet dem jungen Mann, sofern er ihn befreien möchte, die Freundschaft an: „[M]e precio de amigo de mi amigo.“²⁷² Zuweilen geht das Verhältnis zwischen

Die Konzeption der Höllendiener, ihre Ordnungsliebe und Gesetzestreue, wirkt insofern ironisch, als der Teufel traditionell und der etymologischen Wurzel des Wortes *Teufel* bzw. *diablo* nach – der *diábolos* ist der *Durcheinanderwerfer* – mit Chaos und Verwirrung assoziiert ist. Vgl. Franz Zeilinger: *Der biblische Auferstehungsglaube. Religionsgeschichtliche Entstehung – heilsgeschichtliche Entfaltung*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2008, S. 63f.

²⁶⁸ Vélez de Guevara (2018), S. 74.

²⁶⁹ Vélez de Guevara (2018), S. 83.

²⁷⁰ Vélez de Guevara (2018), S. 159. Vgl. hierzu Peale (1983), S. 246.

²⁷¹ Vélez de Guevara (2018), S. 76.

²⁷² Vélez de Guevara (2018), S. 77. Auch die Kuppelmutter Rufina fürchtet sich im *tranco* VIII in keiner Weise vor den Schwarzkünsten des Hinketeufels;

Mensch und Teufel gar über Freundschaft hinaus, wie der oben erwähnte verheiratete Dämon in der *casa de los locos* zeigt.²⁷³

Eine dritte, ironisch wirkende Verkehrung in der Konzeption von Stadt und Hölle ist im Kapitel 2.1 schon thematisiert worden: Während alle Menschen in Madrid der Lüge und dem Trug verfallen sind, sich tagtäglich „una polvareda de embustes y mentiras“ auf die Stadt legt,²⁷⁴ tritt ausgerechnet ein Repräsentant der Hölle, ein Teufel, und noch dazu der hinkende,²⁷⁵ als Vermittler der Wahrheit hervor, was, wie oben ausgeführt, Konsequenzen im Hinblick auf die Zuverlässigkeit bzw. Glaubwürdigkeit der Stadtdarstellung impliziert.

im Gegenteil, „tiene inclinación a estas cosas“, wie der Teufel weiß (Vélez de Guevara (2018), S. 148).

²⁷³ Vgl. Vélez de Guevara (2018), S. 101.

²⁷⁴ Vélez de Guevara (2018), S. 93.

²⁷⁵ Das Hinken ist, wie gesagt, ein Stigma, das symbolisch mit der Lüge in Verbindung gebracht werden kann. Vgl. Rodríguez Cepeda (2018), S. 36f.

3 EL CRITICÓN

3.1 Zur Wahrnehmungsproblematik in *El Criticón*

Die beiden Männer, die in Graciáns *El Criticón* eine peripetienreiche Irrfahrt von der Atlantikinsel Sankt Helena über verschiedene Länder des europäischen Kontinents bis nach Rom auf sich nehmen, getragen von der Sehnsucht, Felisinda, Verkörperung des Glücks (wie der sprechende Name verrät), Geliebte des einen, Mutter des anderen, zu finden,²⁷⁶ sind in Charaktergaben, Alter und Erfahrungsreichtum antithetisch konzipiert: Critilo ist reifen Alters und welterfahren, Andrenio jung und naiv; jener, gebildet und mit der menschlichen Zivilisation vertraut, verkörpert entsprechend dem griechischen Etymon seines Namens die kritisch urteilende Vernunft, das weise Misstrauen, die Vorsicht, dieser hingegen, *homme de nature* ohne zivilisatorische Prägung, aufgezogen von wilden Tieren auf der besagten Insel, die Unwissenheit und die Arglosigkeit, den Trieb, die Lust und den Hang zu sinnlichen Genüssen, aber auch die Begeisterung, die Lebensfreude und den jugendlichen Elan, wesenhafte Vorzüge, die Critilo wiederum abgehen.²⁷⁷ Gleichwohl bilden sie keineswegs die Negation

²⁷⁶ Vgl. Ricardo Senabre: *Gracián y El Criticón*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1979, S. 11-13. Vgl. zudem Ehrlicher (2012), S. 95.

²⁷⁷ Vgl. Emilio Hidalgo-Serna: *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián. Der »concepto« und seine logische Funktion*. München: Wilhelm Fink 1985, S. 70. Vgl. darüber hinaus Mariano Baquero Goyanes: „Perspectivismo y sátira en *El Criticón*“, in: *Homenaje a Baltasar Gracián*. Hg. von Charles Vincent Aubrun (et al.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1958, S. 27-56, hier S. 56, sowie Romera-Navarro (1950), S. 73, und Senabre (1979), S. 40f.

des jeweils anderen, sondern ergänzen und bedürfen einander. Ähnlich wie Cervantes im *Don Quijote* teilt Gracián in *El Criticón* das Wesen des Menschen auf zwei gegensätzliche Figuren auf.²⁷⁸ Erst beide zusammen ergeben den ganzen Menschen mit seinem irreduziblen Antagonismus von Geist und Trieb, *ratio* und *emotio*.²⁷⁹ Darauf weisen die beiden Protagonisten selbst hin, wenn sie sich in der *crisi* VIII des ersten Teiles jeweils als ihr *anderes Ich* („otro yo“) bezeichnen,²⁸⁰ und auch der stoische Weise deutet in *crisi* X des ersten Teiles an, dass der Ältere allein kein ganzer Mensch ist, nennt ihn „dichoso hombre“ – *dichoso*, weil es ihm gelungen ist, unversehrt aus der *Venta del Mundo*, dem Haus der Volusia, der Lust,²⁸¹ zu entkommen –, korrigiert sich dann jedoch: „[M]al dixе hombre, que no eres sino entendido. ¿Qué se hizo aquel tu compañero más moço y menos cauto?“²⁸² Die *novela*²⁸³ inszeniert mehrfach, wie die beiden ungleichen Männer ein und dasselbe Objekt, meistens eine allegorische Figur oder einen Raum – in der *crisi* XI des ersten Teiles, wie zu zeigen sein

²⁷⁸ Vgl. Arturo del Hoyo: *Baltasar Gracián*. Buenos Aires: Columba 1965, S. 8. Vgl. überdies Alonso (2018), S. 24, S. 26 und S. 39, ebenso wie Senabre (1979), S. 40f.

²⁷⁹ Vgl. Schwab (2004), S. 954, wie auch Baquero Goyanes (1958), S. 56, und Senabre (1979), S. 40f. Sie bildeten, so Vaíllo, „una unión opositiva de sujetos, que tiende a fundirse en el ideal de persona“ (Carlos Vaíllo: „7. *El Criticón*“, in: *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Hg. von Aurora Egido und María del Carmen Marín Pina. Zaragoza: Institución Fernando El Católico 2001, S. 103-116, hier S. 107).

²⁸⁰ Gracián (2018), S. 176 und S. 185. Vgl. Schwab (2004), S. 954.

²⁸¹ Dass die *Venta del Mundo* das Haus der Volusia, der personifizierten *voluptas*, ist, expliziert der Weise nachträglich. Vgl. Gracián (2018), S. 226. Vgl. auch Romera-Navarro (1950), S. 79.

²⁸² Gracián (2018), S. 221.

²⁸³ Die Gattungszuordnung von Graciáns *El Criticón* ist umstritten. Üblich sei es gleichwohl, wie Vaíllo konstatiert, den Erzähltext als *novela* zu bezeichnen – meistens in Verbindung mit einem Qualifikativum wie *moral*, *filosófica* oder *allegórica* –, obgleich er zahlreiche definatorische Merkmale dieser Gattung nicht oder bloß bedingt erfülle. Vgl. Vaíllo (2001), S. 106f.

wird, auch Madrid²⁸⁴ –, auf unterschiedliche Weise, und gar anti-thetisch, wahrnehmen.²⁸⁵ Konsequenterweise wiederholt sich dabei ein bestimmtes Muster: Während Andrenio seiner naiven, lustorientierten Natur gemäß wieder und wieder den sinnlichen Reizen weltlicher Verlockungen zu erliegen droht, erkennt Critilo dank seiner Erfahrung und seines kritischen Verstandes gewöhnlich das verborgene, hinter dem schillernden Schein liegende, wahre Wesen und kann den Jüngeren so vor mancherlei Gefahr bewahren.²⁸⁶ Andrenio sieht vielfach nichts als den Schein; sein Blick verharret an der Oberfläche der Dinge; Critilo dagegen durchdringt, wenn auch nicht immer ganz zuverlässig, ihr wahres Sein oder argwöhnt es immerhin; jener ergibt sich lustvoll der Täuschung (*engaño*), dieser führt wiederholt die Ent-Täuschung (*desengaño*) herbei.²⁸⁷

In der *crisi* VII des ersten Teiles etwa betreten die beiden Männer die Residenzstadt Falimundos (einer Personifikation des *engaño*)²⁸⁸ und werden Zeugen eines grotesken Spektakels, das, wie der Ältere anschließend expliziert, auf allegorische Weise den Fall des sich

²⁸⁴ Vgl. Gracián (2018), S. 235.

²⁸⁵ Vgl. Benito Pelegrín: „Del cuerpo antitético al cuerpo sintético en *El Criticón*. De la ficción a la ciencia y ciencia ficción“, in: *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*. Hg. von Sebastian Neumeister. Berlin: Walter Frey 2010, S. 173-192, hier S. 179. Vgl. darüber hinaus Baquero Goyanes (1958), S. 28.

²⁸⁶ Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 27f. Vgl. auch Senabre (1979), S. 14.

²⁸⁷ Vgl. Fátima López Pielow: „Discurso antropológico y estético-retórico entre *El Criticón* y el Naturalismo español: Gracián y Pardo Bazán“, in: *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Actas del XVIII Congreso Internacional de Hispanistas de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Hg. von Leonardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila 2016, S. 223-234, hier S. 230.

²⁸⁸ Vgl. Romera-Navarro (1950), S. 77. Der sprechende Name Falimundo setzt sich aus dem heute ungebräuchlichen Verb *fallir* (*betrügen*) und dem Substantiv *mundo* (*Welt*) zusammen. Vgl. hierzu Ana-Jimena Deza Enríquez: „Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El Criticón*“, in: *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 2004, S. 157-178, hier S. 169.

weltlichen Versuchungen ergebenden Menschen inszeniert.²⁸⁹ Andrenio, lustgeleitet und durch sinnlich Reizvolles leicht zu verführen, sieht auf der Bühne nichts als eine Posse: ein Theaterstück um einen naiven *neccio*, der sich wieder und wieder betrügen lässt, ergötzt sich an dessen Unglück und stimmt lustvoll in die *burla* des versammelten Stadtvolktes ein; er nimmt folglich eine oberflächliche, literale Lesart des Stücks vor, die an dessen wahren Kern vorbeigeht.²⁹⁰ Critilo dagegen, urteilsfähig und welterfahren, versteht die hintergründige, universell auf den Menschen *in genere* bezogene Botschaft des Spiels, die allegorische Lesart, und beweint den betrogenen *neccio*: „Para mí, ésta no ha sido fiesta, sino duelo; tormento, que no deporte. Y si tú llegases a entender lo que es esto, yo asseguro me acompañarías en el llanto.“²⁹¹ Die beiden Männer deuten und beurteilen das Schauspiel unverkennbar auf verschiedene, ja, widerläufige Weise, und was den einen vergnügt, stimmt den anderen traurig. Diese diskrepanten Seherfahrungen lassen sich einerseits auf die wesenhafte Verschiedenheit der beiden Betrachter zurückführen, andererseits aber auch und insbesondere auf die Ambiguität des Betrachtungsgegenstandes selbst, des grotesken Bühnenschauspiels, das zwei verschiedene Lesarten (eine literale und eine allegorische) eröffnet und solcherart begünstigt oder vielmehr erst ermöglicht, auf verschiedene Weise wahrgenommen und bewertet zu werden. Subjekt und Objekt der Anschauung scheinen in *El Criticón* für das Spiel mit widerläufigen Perspektiven gleichermaßen entscheidend zu sein, anders als etwa im *Don Quijote*.²⁹² Das folgende Beispiel wird dies

²⁸⁹ Vgl. Gracián (2018), S. 166-169.

²⁹⁰ Vgl. Gracián (2018), S. 168f.

²⁹¹ Gracián (2018), S. 169.

²⁹² Wenn Sancho Panza Windmühlen oder eine Schafherde gewahrt, Don Quijote dagegen Riesen oder ein feindliches Heer, so ist durchweg zweifelsfrei, dass die Sichtweise des *escudero* zuverlässig der Realität entspricht, während jene des *hidalgo*, durch seine *locura* getrübt, dieselbe verzerrt. Nicht die Welt, das Objekt, ruft zwei widerläufige Betrachtungsweisen hervor, sondern im Wesentlichen die psychologische Dysfunktion des Titelhelden, des sehenden Sub-

bestätigen, zugleich aber auch zeigen, dass die Faktoren, die Perzeption in *El Criticón* bedingen, durchaus noch vielfältiger sind, als das vorangehende Beispiel vermuten lässt.

In der *crisi* XI des dritten und letzten Teiles nehmen die beiden Männer, unterdessen in Rom, Endstation ihrer Wanderschaft in der diesseitigen Welt, angekommen, Quartier im *Mesón de la Vida*, einer herrlichen Herberge, wo die liebenswürdige, wiederholt mit dem Epitheton *agradable*²⁹³ charakterisierte Wirtin dem Anschein nach einzig das Wohl ihrer Gäste im Sinn hat.²⁹⁴ Sie ahnen indes nicht, dass dieses Gasthaus, wie zahlreiche andere allegorische Orte in *El Criticón*, eine negative Kehrseite aufweist, dass verborgen in fürchterlichen unterirdischen Gelassen, die *Muerte*, die „suegra de la vida“, wohnt.²⁹⁵ Kaum werden sie der Gefahr inne, da eilt „la reina de todo el mundo“ samt Hofstaat (Ärzte, ihre Vorboten, und verschiedene personifizierte Todesursachen) schon herbei, und wiederum gewahren die beiden Reisenden dieselbe Wirklichkeit auf völlig gegensätzliche Weise.²⁹⁶ Dialogisch-alternierend, durchweg in kurzen, syntaktisch parallel strukturierten Einzeilern, vorwiegend *exclamaciones*, gibt Andrenio jeweils ein *negativum* vor und Critilo erwidert, dieses teils implizit, teils explizit verneinend, mit einem positiv konnotierten Ausdruck, meistens

jekts. In *El Criticón* hingegen beruht das Perspektivenspiel, wie das Beispiel aus der *crisi* VII des ersten Teiles indiziert, nicht ausschließlich auf dem Innenleben der *personae*, sondern auch auf dem Gegenstand der Anschauung, der objektiven Welt, die ambivalent ist und deshalb widerläufige Seherfahrungen provoziert. Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 53. Vgl. ferner Alonso (2018), S. 41.

²⁹³ Beispielsweise „su agradable huésped“ (Gracián (2018), S. 766), „esta hermosa y agradable patrona“ (Gracián (2018), S. 767) und „vuestra agradable patrona“ (Gracián (2018), S. 769).

²⁹⁴ Vgl. Gracián (2018), S. 766.

²⁹⁵ Gracián (2018), S. 768-770. Die Verwandtschaftsbezeichnung *suegra*, *Schwiegermutter*, weist eine negative Konnotation auf, ähnlich wie *Stiefmutter* im Deutschen. Vgl. Baltasar Gracián: *Das Kritikon*. Aus dem Spanischen übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Mit einem Nachwort von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 885 (Fußnote 12).

²⁹⁶ Gracián (2018), S. 770-773.

einem entsprechenden Antonym; diese auf Kontrast zielende Struktur lässt ihre antithetischen Perspektiven umso deutlicher hervortreten:

- ¡Qué cosa tan fea! [...]
- ¡Qué cosa tan bella!
- ¡Qué monstruo!
- ¡Qué prodigio!
- De negro viene vestida.
- No, sino de verde.
- Ella parece madrastra.
- No, sino esposa.
- ¡Qué desapacible!
- ¡Qué agradable!
- ¡Qué pobre!
- ¡Qué rica!
- ¡Qué triste!
- ¡Qué risueña!²⁹⁷

Für die Biperspektivität, die divergierenden Seherfahrungen der beiden Männer, sind auch hier, wie im vorhergehenden Beispiel, verschiedene Faktoren ursächlich. Einerseits ist der Gegenstand, der gynäkomorphisierte Tod, wiederum ambivalent, was durch die Gestaltung seines zweiseitigen, von Antithesen bestimmten Gesichts visualisiert wird:

[E]ra de flores la una mitad y la otra de espinas, la una de carne blanca y la otra de huesos; muy colorada aquélla y fresca, que parecía de cosas entreveradas de jazmines, muy seca y muy marchita ésta.²⁹⁸

Andererseits sind die Ursachen auch wiederum an die *personae* gebunden; denn welche Hälfte der *Muerte* ein Betrachter erblickt, hängt von seiner räumlichen Situierung im Verhältnis zur antithetisch-zweiseitigen Frau ab: „Es [...] que la miráis por diferentes lados, y así haze diferentes visos, causando diferentes efectos y

²⁹⁷ Gracián (2018), S. 773.

²⁹⁸ Gracián (2018), S. 773. Vgl. Alonso (2018), S. 40f.

afectos“, erklärt den beiden Reisenden der Henker *Hartazgo* (eine der personifizierten Todesursachen), der, mittig zwischen ihnen verortet, beide Gesichtsseiten sieht.²⁹⁹ Doch nicht bloß der durch die Position der Sehenden im Raum bedingte optische Effekt, der an mehransichtige Malkunst erinnert, wie sie insbesondere für den Barock vielfach bezeugt ist,³⁰⁰ ruft dem *verdugo* zufolge widerläufige Perspektiven auf die *Muerte* hervor, sondern auch *fortuna* und *virtus* im diesseitigen Leben:

[A] los ricos les parece intolerable y a los pobres llevadera, para los buenos viene vestida de verde y para los malos de negro, para los poderosos no hay cosa más triste, ni para los desdichados más alegre.³⁰¹

Bloß scheinbar widerspricht sich *Hartazgo*, wenn er diese beiden Erklärungsweisen unvermittelt nebeneinandersetzt: Die letztere bildet die allegorische Interpretation der ersteren. Der Auftritt der *Muerte* kann im Hinblick auf die Thematik dieses Kapitels als musterhaft gelten, insofern daran die drei wesentlichen Faktoren sichtbar werden, die, wie an weiteren Beispielen zu erweisen sein wird, wiederholt zur Biperspektivität in *El Crítico* beitragen: (1.) die Ambivalenz des Wahrnehmungsgegenstandes selbst, die zwei gegensätzliche Betrachtungsweisen erst eröffnet; (2.) die relative Situierung der Betrachter im Raum, die optische (wie zuweilen auch andere)³⁰² Effekte bedingt; und (3.) unterschiedliche Ursachen, die in den Sehenden selbst liegen.³⁰³

²⁹⁹ Gracián (2018), S. 773.

³⁰⁰ Gracián (2004), S. 888 (Fußnote 19). *Hartazgo* vergleicht den Tod *in explicitis* mit „pinturas que si las miráis por un lado os parece un ángel y si por el otro un demonio“ (Gracián (2018), S. 773).

³⁰¹ Gracián (2018), S. 773.

³⁰² Als die beiden Wanderer der *Verdad* die Hand küssen – davon erzählen sie dem *Descifrador* in der *crisi* IV des dritten Teiles –, divergiert etwa ihre gustatorische Perzeption: Dem Älteren erscheint sie „de azúcar“, dem Jüngeren „tan amarga que aun me dura el sinsabor“ (Gracián (2018), S. 613). Dies wird wiederum auch durch die Zweiseitigkeit der *Verdad* und die relative Situierung der

Einer zweiseitigen, antithetisch konzipierten Figur begegnen die Lebenspilger schon zu Beginn des dritten Teiles, als sie, von Norden her, in das unwirtliche, verschneite Reich Vejecias (der Verkörperung des Alters), „remate de la vida“, im Alpengebirge verortet, gelangen.³⁰⁴ Von weitem erspähen sie einen Mann, der merkwürdig vor ihnen einhergeht, und wieder divergieren ihre Seherfahrungen merklich: „Porfiaba Andrenio que venía y Critilo que iba, que aun de lo que dos están viendo a una misma luz hay diversidad de pareceres.“³⁰⁵ Zwar behält der letztere Recht, doch die Biperspektivität geht gleichwohl nicht so sehr auf die perzeptive Unzulänglichkeit des Jüngeren zurück als vielmehr auf das äquivoke Äußere des Betrachteten selbst, der zu ihnen gewandt scheint und sich doch von ihnen entfernt: „Su aspecto no dezia con su passo: traía el rostro hazia ellos y caminaba al contrario.“³⁰⁶ Die optische Täuschung wird wiederum durch die relative Situierung der beiden Männer im Raum begünstigt, hier freilich nicht durch die Seite, von der aus sie die Figur betrachten, wie im vorhergehenden Beispiel, sondern durch die Entfernung zu ihr. Kaum gewahren sie den merkwürdigen Mann aus der Nähe, erkennen sie, „que [...] tenía dos rostros“ – es handelt sich nämlich um Janus, den Zweiköpfigen –, was den optischen Effekt entfalten konnte, dass er sich gleichzeitig zu nähern und zu entfernen schien.³⁰⁷

Die Gestaltung der beiden Gesichter Janus' ist von Antithesen bestimmt:

Hallaréis la una frente muy serena y la otra borrascosa. Blasfema esta boca de lo que aquélla aplaude. Si los ojos de la una son açules y de

beiden Männer erklärt: Der eine küsst ihr die rechte Hand, der andere die linke (vgl. Gracián (2018), S. 613). Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 28.

³⁰³ Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 36.

³⁰⁴ Gracián (2018), S. 543-545.

³⁰⁵ Gracián (2018), S. 545.

³⁰⁶ Gracián (2018), S. 545. Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 31.

³⁰⁷ Gracián (2018), S. 545. Vgl. Pelegrín (2010), S. 187.

cielo, los de la otra muy negros y de infierno; si aquéllos quietos, estos otros guiñando. Veréis la una faz muy humana cuando la otra muy grave; tan jovial ésta cuan saturnina aquélla.³⁰⁸

Eine Zeitlang besetzen die beiden Wanderer im Verhältnis zu Janus unterschiedliche Positionen im Raum – vor und hinter ihm –, so dass Critilo konsequent nur das eine Gesicht sieht, das heitere wahrscheinlich, Andrenio nur das andere.³⁰⁹ In dieser Stellung klärt der *Geminus* den Jüngeren alsdann über die Grausamkeit Vejecias auf, die jeden, der in ihr Reich verbannt wird, unerbittlich malträtiert, ihn mit Schlägen straft, ihm das Blut aussaugt und die Wangen ausmergelt (physische Gebrechen und Krankheit); dem Älteren dagegen verheißt er gleichzeitig lobpreisend die herrlichen Vorzüge, die sie als weise, friedliche und freigebige Herrin ihren Vasallen zukommen lässt (Ehre, hohe Posten und Vorrechte); und „ambas [bocas] dicen verdad.“³¹⁰ Wiederum ist die Realität selbst ambivalent – Janus mit seinen beiden ungleichen Gesichtern ebenso wie der Gegenstand seiner Rede, die *honores* und *horrores* Vejecias (die übrigens auch als zweiansichtige Figur mit antithetischer Vorder- und Rückseite konzipiert ist)³¹¹ –, und wiederum spielt auch die relative Situierung der beiden Wanderer wesentlich in den Perzeptionsakt ein, *in concreto* die Opposition von vorne und hinten. Faktoren, die in den *personae* selbst liegen, sind hier indes für die Biperspektivität nicht ursächlich.

Die Opposition von Vorder- und Rückseite wird auch in der *crisi* X des ersten Teiles eingesetzt. Die kunstvolle Fassade der *Venta del Mundo* – des Hauses der Volusia (allegorische Verkörperung der *voluptas*, der Lust), wie der stoische Weise nachträglich eröff-

³⁰⁸ Gracián (2018), S. 546.

³⁰⁹ Vgl. Gracián (2018), S. 547f.

³¹⁰ Gracián (2018), S. 546-548.

³¹¹ Vgl. Gracián (2018), S. 546-548. Die *crisi* trägt den Titel *Honores y horrores de Vejecia* (Gracián (2018), S. 541). Zur antithetisch-zweiseitigen Konzeption Vejecias vgl. Gracián (2018), S. 562.

net³¹² –, reich besetzt mit „piedras [...] atractivas“, „imanes del gusto“, lässt die beiden Wanderer zunächst „un agregado de cuantas delicias se pueden imaginar“, „tan centro del gusto cuan páramo del provecho“, erwarten.³¹³ Der Leser hingegen weiß *ab initio* mehr, denn in der Raumbeschreibung finden sich wiederholt Erzählerhinweise (ganz ähnlich denen, die im Kapitel 3.3. am Beispiel von Falsirenas Haus analysiert werden), die konnotativ das wahre Wesen des Gebäudes offenbaren: So wird das Haus zwar als schön, licht und rein bestimmt, in diesen Qualitäten jedoch mit den Residenzen von berüchtigten Herrschern der Antike (Nero, Elagabal und Sardanapal) verglichen, welche untrennbar mit Sünde assoziiert sind,³¹⁴ und die Wiederholung der Zahl Sieben in der Gebäudearchitektur („siete columnas“ und „siete estancias“) deutet auf die sieben Todsünden.³¹⁵ Die herrlichen Gemächer des Gasthauses, in der Erzählerrede detailreich beschrieben, sind denn auch offenkundig Raumallegorien der sieben *vitia capitalia*.³¹⁶ Andrenio, seiner Natur und seiner jugendlichen *vis* entsprechend, nimmt sogleich den Weg zum Blütenzimmer, „el [cuarto] de las flores“, Versinnbildlichung der *luxuria*; Critilo dagegen argwöhnt, wie so oft, die verborgene Gefahr und verlangt, zunächst den Ausgang auf der Gebäuderückseite in den Blick zu nehmen, denn „nunca pongo la mira en los principios, sino en los fines.“³¹⁷

Dio la vuelta a la casa, y ella la dio tal, que no la conocía, pues toda aquella grandeza de la fachada se había trocado en vileza, la hermosura en fealdad y el agrado en horror, y tal, que parecía por esta parte, no fachada, sino echada, amenazando por instantes su ruina. No sólo

³¹² Vgl. Gracián (2018), S. 226. Vgl. Romera-Navarro (1950), S. 79.

³¹³ Gracián (2018), S. 216.

³¹⁴ Vgl. Gracián (2018), S. 216.

³¹⁵ Gracián (2018), S. 217. Zu den sieben Todsünden vgl. Peter Nickl: „Einleitung“, in: ders. (Hg.) *Die Sieben Todsünden. Zwischen Reiz und Reue*. Berlin: LIT 2009, S. 7-11.

³¹⁶ Gracián (2018), S. 217f.

³¹⁷ Gracián (2018), S. 219.

no atraían las piedras a los huéspedes, sino que se iban tras ellos, sacudiéndoles, que hasta las del suelo se levantaban contra ellos. No se veían jardines por esta açera tan açar, campos sí de espinas y de malezas.³¹⁸

Wiederum ist der Gegenstand selbst ambivalent gezeichnet, verbindet eine Vorder- und eine Rückseite, die antithetisch konzipiert sind, und kontrastiert auf diese Weise bildhaft Schein und wahres Sein der sieben Todsünden; wiederum spielt die relative Situierung der Betrachter, vor der *Venta del Mundo* oder dahinter, wesentlich ein, lässt sie zunächst einen herrlichen Palast, dann ein hässliches Abbruchgebäude sehen; und wiederum bedingen wesentliche Unterschiede, in den *personae* liegende Faktoren, dass der urteilsbegabte Ältere die Gefahr, die verborgene andere Seite des Hauses, aufspürt und sich selbst, ebenso wie seinen naiven, jüngeren Freund, vor Leid bewahren kann.

Wie die beiden Reisenden einen Raum bewerten, ob positiv oder negativ, ob reizvoll oder bedrohlich, kann überdies davon abhängen, ob sie sich innerhalb oder außerhalb desselben befinden; musterhaft lässt sich dies am Palast der *Virtelia*, der Verkörperung der Tugend (wie der sprechende Name verrät), beobachten, der, wie zahlreiche Orte in *El Criticón*, von Antithesen bestimmt ist: „[P]or fuera está la fealdad, por dentro la belleza; la pobreza en lo exterior, la riqueza en lo interior; lexos la tristeza, la alegría en el centro.“³¹⁹ Der Opposition von Innen und Außen, Checa gemäß in der Gestaltung des diegetischen Raumes „la [...] más empleada en *El Criticón*“, kommt in nahezu allen Fällen die kon-

³¹⁸ Gracián (2018), S. 219.

³¹⁹ Gracián (2018), S. 474. Ebenso hätten hier exemplarisch der *Anfiteatro de Monstruosidades* in der *crisi* IX des zweiten Teiles (vgl. Gracián (2018), S. 457f. und S. 460) und die *Corte de Honoria* in der *crisi* XI des zweiten Teiles (vgl. Gracián (2018), S. 486, S. 491 und S. 499f.) angeführt werden können, Orte, deren Äußeres und Inneres auch antithetisch zueinander konzipiert sind; in diesen Fällen ist das Äußere allerdings, anders als beim Palast der *Virtelia*, positiv, das Innere negativ gezeichnet. Vgl. Checa (1986), S. 131f.

ventionelle Funktion zu, den Antagonismus von *parecer* und *ser* räumlich zu veranschaulichen, wobei Orte, die positive moralische Konzepte darstellen, meistens, wie im vorhergehenden Beispiel, von außen hässlich und kärglich erscheinen, sich von innen jedoch als schön und reich erweisen, Orte hingegen, die Laster repräsentieren, entsprechend invers konfiguriert sind.³²⁰

Optische Effekte bedingt durch die relative Situierung der Betrachter im Raum, die ein und dasselbe Objekt auf ganz verschiedene, meist widerläufige Weise erscheinen lassen, können überdies solche sein, die – wie bereits am Beispiel der Janus-Gestalt gezeigt – aus der Entfernung (Nähe- und Distanzansicht) zum Gegenstand resultieren oder die durch einen Höhenunterschied (Ober- und Unteransicht) verursacht sind. In der *crisi* VI des ersten Teiles etwa gewahren die beiden Reisenden von weitem einige metallisch glänzende Haufen, und Andrenio hält wiederum den Schein für Wahrheit, wähnt Gold in großer Menge zu sehen: „¡Oh, qué de oro!“³²¹ Der weise Zentaur Quirón warnt indes: „Advierte que no lo es todo lo que reluce“, und kaum betrachten sie die glänzenden Haufen aus der Nähe, erkennen sie, „que era basura dorada.“³²² Wiederum ist der Gegenstand selbst zweideutig, glänzt wie Gold (Schein) und ist doch nichts als Unrat (Sein), und wiederum tragen die relative Situierung der Betrachter im Raum, ihre weite Entfernung zum Gegenstand, und ihre wesen-

³²⁰ Vgl. Checa (1986), S. 130f. Vgl. im Primärtext insbesondere die allegorische Traumvision des Weisen, in der der ungeliebte Sohn Fortunas, das Laster, den Trug aufsucht in der Hoffnung, mit seiner Hilfe in der Gunst der Menschen aufzusteigen (vgl. Gracián (2018), S. 227-235). Der Trug vertauscht die Gewänder von Laster und Tugend, und seitdem erscheint das Laster „tan agradable y florido“, die Tugend hingegen „áspera y sembrada de espinas“ (Gracián (2018), S. 234). Dieser Grundgedanke, dass die Tugend erst rau und unbequem wirkt und doch zum Guten führt, das Laster dagegen verlockend scheint, sich jedoch als Wurzel von Leid erweist, spiegelt sich unverkennbar in der Gestaltung der Raumallegorien wider.

³²¹ Gracián (2018), S. 131.

³²² Gracián (2018), S. 131f.

hafte Verschiedenheit, die Naivität des einen und die Weisheit des anderen, zur Biperspektivität bei, bewirken, dass sie dieselbe Realität auf unterschiedliche Weise deuten.

In der *crisi* VI des zweiten Teiles steigen die beiden Männer, und mit ihnen zahlreiche andere Menschen, die *escala de la Fortuna* hinauf und sehen auf halber Treppe, „que todos cuantos miraban de la parte de arriba y que subían delante les parecían grandes hombres, unos gigantes“ und „al revés, todos cuantos venían atrás les parecían poca cosa y unos enanos.“³²³ Die allegorische Interpretation der Szene ist dem urteilsfähigen Critilo in den Mund gelegt: „Todos los passados nos parece que fueron grandes hombres, y todos los presentes y los que vienen nos parecen nada.“³²⁴ Einzig ihre Frosch- bzw. Vogelperspektive, bedingt durch ihre Situierung im Raum, auf halber Treppe, bewirkt hier, dass ihnen die Menschen auf den oberen Stufen groß erscheinen, jene auf den unteren dagegen winzig – eine bloße Augentäuschung, wie der rekurrente Gebrauch des Verbes *parecer* und Critilos expliziter Hinweis, „que hay gran diferencia en el mirar a uno como superior o inferior, desde arriba u desde abaxo“, bestätigen.³²⁵ Das Objekt selbst trägt nicht zu dieser Seherfahrung bei – die Menschen oben sind nicht wirklich größer als jene unten (eben dies soll ja als Illusion entlarvt werden) –, noch sind in den Sehenden liegende Faktoren maßgeblich.

Wird in den bisher analysierten Beispielen meistens eine Welt inszeniert, die ambivalent ist, vielfach, auch räumlich, zwei Seiten aufweist und insofern aufgrund ihrer objektiven Beschaffenheit ganz verschiedene Betrachtungsweisen eröffnet, so wird im folgenden Fall eine Welt bar objektiver Qualitäten affirmiert und Perception allein durch Faktoren des Subjekts und seiner räumlichen Situierung erklärt. In der *crisi* V des dritten Teiles reisen die beiden Männer eine Zeitlang in Begleitung eines Zahorí, der, mit

³²³ Gracián (2018), S. 408.

³²⁴ Gracián (2018), S. 408.

³²⁵ Gracián (2018), S. 408.

der Kunst des Hellsiehens vertraut, hinter die Oberfläche bzw. Außenseite von Dingen und in das (moralische) Innere von Menschen zu sehen vermag, und insofern entfernt an Vélez de Guevaras Hinketeufel erinnert.³²⁶ Unversehens taucht ein mythologisches Mischwesen, der Erzählerbeschreibung nach ein Zentaur mit Flügeln, auf und entführt Andrenio in den *palacio sin puertas*³²⁷ – die Wohnstätte des Cacus (hier der personifizierte Betrug, gemäß der entsprechenden Episode in Vergils *Aeneis*)³²⁸ –, wo auf allegorische Weise verschiedene „bravas tramoyas y raros modos de vivir“ inszeniert werden:³²⁹ Menschen, denen nichts Abscheu erregt, denen alles lustvoll und gefällig ist;³³⁰ Müßiggänger, die auf Kosten ihres Nächsten leben;³³¹ allzu nachsichtige Ehemänner, die sich von ihren Ehefrauen hören lassen etc.³³² Unterbrochen nur von Fragen des staunenden Critilo, erklären alternierend der Erzähler und der Zahorí, was zu sehen und zu hören ist, und führen eine moralische Ausdeutung des Geschehens durch. Dabei entfaltet der Zahorí den Gedanken, dass die Welt objektiver Farben entbehrt, „[q]ue no había verdaderos colores en los objetos, que el verde no es verde, ni el colorado colorado“, dass also die Farbgebung vielmehr wechselt je nachdem, wo sich eine Oberfläche befindet und wie das Licht auf sie einfällt.³³³ Die Welt ist insofern eine farblose Projektionsfläche, auf der der Betrachter in Abhängigkeit von externen Faktoren, und zwar solchen wiederum, die mit der räumlichen Situierung korreliert sind, ganz verschiedene Farben wahrnehmen kann. Unvermittelt eröffnet der

³²⁶ Vgl. Gracián (2018), S. 640-643. Vgl. hierzu Baquero Goyanes (1958), S. 52.

³²⁷ Vgl. Gracián (2018), S. 644.

³²⁸ Vgl. Gracián (2004), S. 724 (Fußnote 30). Vgl. P. Vergilius Maro: *Aeneis*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam 2012, Buch VIII, V. 193-261.

³²⁹ Gracián (2018), S. 646. Zu dieser Szene vgl. Romera-Navarro (1950), S. 94.

³³⁰ Vgl. Gracián (2018), S. 647.

³³¹ Vgl. Gracián (2018), S. 649.

³³² Vgl. Gracián (2018), S. 648f.

³³³ Vgl. Gracián (2018), S. 651f.

hellsichtige Zahorí, sich scheinbar widersprechend, eine zweite Erklärung (wiederum löst sich der Widerspruch freilich auf, versteht man – wie schon im Falle des *verdugo*, der zwei unvereinbare Erklärungsweisen zu den ungleichen Perspektiven auf die *Muerte* dartut – die zweite als allegorische Deutung der ersten):

[S]egún concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere conforme al afecto y no al efecto. No son las cosas más de como se toman, que de lo que hizo admiración Roma, hizo donaire Grecia. Los más en el mundo son tintoreros y dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al sucesso. Informa cada uno a su modo, que según es la afición así es la afectación; habla cada uno de la feria según le fue en ella: pintar como querer.³³⁴

Perzeption hängt demzufolge in keiner Weise vom Gegenstand selbst ab, sondern vom Betrachter, nicht von der objektiven Realität, sondern von der Stimmung, dem *état d'âme* des sehenden Subjekts und davon, ob der Gegenstand ihm persönlich vor- oder nachteilig erscheint. Seheindrücke sind kein Effekt (*efecto*) der Welt auf die subjektive Perzeption, sondern ein Affekt (*afecto*) des Subjekts projiziert auf die Welt; der Zahorí postuliert folglich einen radikalen Subjektivismus. Dies impliziert eine Instabilität bzw. Variabilität der perzipierten Wirklichkeit: „que de una hora para otra están las cosas de diferente data y muy de otro color“, je nachdem, wie sich die akute Stimmung des Sehenden ändert,³³⁵ und bringt ein tiefes Wahrnehmungsmisstrauen zum Ausdruck: Wie reliabel ist das Bild, das sich ein Mensch von der Welt macht, wenn es einzig durch subjektive Faktoren bestimmt ist, wenn es kein getreues Abbild der Welt, sondern eine persönlichen Befindlichkeiten folgende, geistige Konstruktion ist? „Aquí es el mayor encanto; no hay poder averiguar cosa de cierto.“³³⁶ Sehr deutlich zeugen die Worte des hellseherigen Zahorí von der Unmöglichkeit

³³⁴ Gracián (2018), S. 652.

³³⁵ Gracián (2018), S. 652.

³³⁶ Gracián (2018), S. 652.

einer zuverlässigen Perzeption, von einer unauflösbaren Unge-
wissheit in Bezug auf das, was dem Menschen als Wirklichkeit
nur erscheint.

Die vorhergehenden, beispielhaft analysierten Szenen, ebenso wie
die Ausführungen des Zahorí, stehen sämtlich im Dienst einer für
die Epoche des Barock charakteristischen Wahrnehmungskritik,
zeigen sie, *in summa*, doch auf, wie irrelibel die Perzeption des
Menschen ist, wie verschiedene Faktoren sie nämlich bedingen
und zu divergierenden Seherfahrungen, zu Biperspektivität, füh-
ren können: sowohl subjektimmanente Faktoren wie Charakter,
Erfahrenheit und akute Stimmung als auch die räumliche Verortung
im Verhältnis zum Gegenstand, und auch die Welt selbst ist
vielfach mehrdeutig, von Widersprüchen bestimmt – entweder
überdeckt ein positiver Schein ein negatives Sein bzw. *vice versa*
oder das Wesen des Gegenstandes ist *de facto* kontradiktorisch,
positiv und negativ – und provoziert auf diese Weise gegensätzliche
Ansichtswesen. Graciáns *El Criticón* führt also wiederholt vor,
wie bedingt, subjektiv, relativ und partial, kurzum wie unzulänglich
die Perzeption des Menschen ist und wie ambivalent, wie trü-
gerisch die Welt.

3.2 Perspektiven auf Madrid

3.2.1 *Critilo, Andrenio und der Weise*

Auch zur Bestimmung der Stadt Madrid, wiederum ambivalent,
nutzt die *novela* die antithetischen Perspektiven der beiden Män-
ner, konfrontiert die positive Sichtweise des illusionierten Jünge-
ren und die negative des kritischen Älteren, fügt hier jedoch, aus-
gleichend, eine dritte hinzu, jene des Weisen, die ihre widerläufigen
Stadtvisionen dialektisch zu einer Synthese zusammenführt.
In Sichtweite der spanischen Königsstadt fragt der *Sabio* den un-

erfahrenen Andrenio, was er sehe: „¿Qué ves en cuanto miras?“³³⁷
Auf diese Frage hin bekundet jede der drei *personae* ihre Sicht auf Madrid:

—Veo —dixo él [Andrenio]— una real madre de tantas naciones, una corona de dos mundos, un centro de tantos reinos, un joyel de entrambas Indias, un nido del mismo Fénix y una esfera del Sol Católico, coronado de prendas en rayos y de blasones en luzes.

—Pues yo veo —dixo Critilo— una Babilonia de confusiones, una Lutecia de inmundicias, una Roma de mutaciones, un Palermo de volcanes, una Constantinopla de nieblas, un Londres de pestilencias y un Argel de cautiverios.

—Yo veo —dixo el Sabio— a Madrid madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por la otra; que así como a la corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios, pues los que vienen a ella nunca traen lo bueno, sino lo malo, de sus patrias.³³⁸

Andrenio zählt verschiedene stereotype, durchweg positive Zuschreibungen der Stadt Madrid auf, vorwiegend im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Königssitz und Herrschaftszentrum des spanischen Weltreichs.³³⁹ Monosyndetisch reiht er konventionelle, idealisierende Sprachbilder aneinander, die, wie Baquero Goyanes erklärt, zu Graciáns Leb- und Wirkzeiten, im wirtschaftlich und machtpolitisch dekadenten Spanien, das kurz davor steht, mit dem Pyrenäenfrieden am Ende des Französisch-Spanischen Kriegs (1635-1659) seine Hegemonialstellung unter den europäischen Nationen endgültig an Frankreich zu verlieren, nur mehr wie leere Topoi erscheinen und allenfalls noch an eine ruhmreichere Vergangenheit gemahnen.³⁴⁰ Die Personifikation der Stadt

³³⁷ Gracián (2018), S. 235.

³³⁸ Gracián (2018), S. 235.

³³⁹ Vgl. López Pielow (2016), S. 224. Vgl. überdies Alonso (2018), S. 39, und Baquero Goyanes (1958), S. 41.

³⁴⁰ Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 41. Zum historischen Kontext vgl. Poppenberg (et al.) (2011), S. 82.

als Mutter – neben der Braut (Jerusalem), der Göttin (Rom) und der Hure (Babylon) einer der charakteristischen weiblichen Personifikationsmodi von Städten in der Dichtung und hier aufgrund der Klangähnlichkeit von *Madrid* und *madre* auch phonisch offenkundig naheliegend – kann als ebenso herkömmlich gelten wie ihre Verbildlichung als Krone, Juwel oder Sonne.³⁴¹ Auch die Metapher des Phönixnestes ist nicht ingenüös; sie findet sich beispielsweise schon bei Góngora, der in seinem Sonett *Al marqués de Ayamonte, partiendo de su casa para Madrid* (1606) den König als Phönix, den Königspalast in Madrid als sein Nest, Westen und Osten der spanischen Machtsphäre als seine beiden Flügel und die darin einbegriffenen Reiche als seine Federn metaphorisiert.³⁴² Mit dem Phönix, der zum Ende jedes Lebenszyklus verbrennt und aus seiner Asche neu ersteht, verbindet sich die Vorstellung der Unsterblichkeit (des Königs) und der Ewigkeit (seines Reichs),³⁴³ und überdies fügt sich der Feuervogel hervorragend in die Lichtmetaphorik („joyel“, „Sol“, „rayos“, „luzes“) ein.³⁴⁴ Dass alle diese stereotypen Zuschreibungen, die Madrid als Königssitz und hehres Herrschaftszentrum des spanischen Weltreichs – groß, licht, ewig, edel, reich und mächtig – erscheinen lassen, dem illusionierten Andrenio in den Mund gelegt sind, ist gewiss kein Zu-

³⁴¹ Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 41. Zu den konventionellen weiblichen Personifikationsweisen in Stadtbeschreibungen vgl. Lydia Krollpfeifer: „Die Imagination der Stadt Rom bei Claudian. Weibliche Allegorie und Herrscherlob“, in: *Cityscaping. Constructing and Modelling Images of the City*. Hg. von Therese Fuhrer, Felix Mundt, Jan Stenger. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 109-132, hier S. 110.

³⁴² Vgl. Gracián (2018), S. 235. Vgl. Luis de Góngora: *Poemas*. Barcelona: Red 2019, S. 185. Vgl. auch Rosa Romojaró: *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos 1998, S. 38.

³⁴³ Für einen exzeptionellen Menschen, dessen Ruhm weit über das eigene Leben hinaus fortwirkt und ihn, im übertragenen Sinn, zur Sphäre der Unsterblichkeit erhebt, verwendet die Phönixmetapher auch Salastano in der *crisi* II des zweiten Teiles. Vgl. Gracián (2018), S. 325-327.

³⁴⁴ Gracián (2018), S. 235.

fall, sondern deutet vielmehr an, dass sie *de facto* nichts als ein Trugbild vergangener Größe evozieren, dem nur ein so kindlich-naiver Geist wie Andrenio noch erliegen kann.³⁴⁵

Der Ältere stellt dem wiederum, antithetisch dazu, eine negative Sicht auf die Stadt entgegen. So einseitig wie der eine die *urbs regia* enkomiaistisch überhöht, so einseitig tadelt der andere sie vehement, setzt sie mit den größten Städten seiner Epoche und der Antike gleich, und zwar hinsichtlich eines Übels jeweils, das prototypisch mit ihnen assoziiert ist.³⁴⁶ Monosyndetisch reihen sich in seiner Rede Vossianische Antonomasien aneinander: Toponyme (*propria*) werden als Typbezeichnungen (*appellativa*) eingesetzt, referieren also nicht, wie gewöhnlich, auf die entsprechenden Städte, sondern stehen (synekdochisch) für typische Eigenschaften, die diese Städte in herausragender Weise kennzeichnen; signalisiert wird dieses wirkungsvolle Verfahren einer „apelativización del nombre propio“³⁴⁷ durch den Gebrauch des unbestimmten Artikels.³⁴⁸ Madrid wird solcherart zu einer Summe der *negativa* aller dieser Städte stilisiert, es birgt *in nuce* alle ihre Schlechtigkeit

³⁴⁵ Vgl. López Pielow (2016), S. 224. Vgl. ebenso Baquero Goyanes (1958), S. 42.

³⁴⁶ Vgl. Gracián (2018), S. 235.

³⁴⁷ Emilio Ridruejo Alonso: „El nombre propio connotativo en *El Criticón*“, in: *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico 1986, S. 285-294, hier S. 286.

³⁴⁸ Auf diesen Tropus rekurriert Gracián mit Vorliebe; Blecua erkennt darin gar ein Definitionsmerkmal des Graciánschen Stils. Vgl. José Manuel Blecua: „El estilo de *El Criticón*, de Gracián“, in: *Archivo de Filología Aragonesa*, I, 1945, S. 5-32, hier S. 24. Ausführlich untersuchte ihn in Graciáns *El Criticón* erstmals Leo Spitzer im folgenden Aufsatz: „Betlengabor, une erreur de Gracián ? (Note sur les noms propres chez Gracián)“, in: *Revista de Filología Española*, XVII, 1930, S. 173-180. Vgl. hierzu Ridruejo Alonso (1986), S. 286. Zur Vossianischen Antonomasie vgl. etwa Lothar Kolmer/Carmen Rob-Santer: *Studienbuch Rhetorik*. Paderborn/Wien: Schöningh 2002, S. 133.

in sich; haftet diesen jeweils bloß *ein* Übel in eklatanter Weise an, so leidet Madrid an *allen* zugleich in äußerstem Maße.³⁴⁹

Der stoische Weise führt, mäßigend, eine Synthese herbei, weist sowohl auf positive Aspekte der Stadt („todas las perfecciones del mundo“, „todo lo bueno“) wie auch auf negative („todos los vicios“, „lo malo“) hin.³⁵⁰ Auch er bezeichnet Madrid als *madre*, in Stadtbeschreibungen, wie erwähnt, eine beliebte Personifikationsweise; eine solche ist sie jedoch nur von einer Seite betrachtet, von der anderen dagegen eine *madrastra*.³⁵¹ Der *Sabio* bekräftigt folglich, behutsam abwägend, die Kontrarität, die widersprüchliche Wesen der Stadt, und dennoch überwiegen ihm zufolge die *vicios*, die Übel, in Madrid, was er ursächlich auf jene zurückführt, die von außerhalb in die Königsstadt kommen, Fremde, „pues nunca traen lo bueno, sino lo malo, de sus patrias.“³⁵² Dieses differenzierte, *in summa* aber negative Urteil über Madrid wird dadurch forciert, dass er sich alsdann bezeichnenderweise weigert, die Stadt zu betreten: „Aquí yo no entro“, und die beiden Männer unerwartet vor den Stadttoren verlässt.³⁵³

3.2.2 Artemia

Die Sichtweise des Weisen auf Madrid, eher negativ als positiv, und die Tatsache, dass er die Stadt entschlossen meidet, lassen an eine andere Figur denken, die erstmals in der *crisi* VIII des ersten Teiles auftritt: die gute Zauberin Artemia, Personifikation der

³⁴⁹ Vgl. Beatriz Blasco Esquivias: *Madrid. Retazos de una ciudad inacabada* (Rede vom 28.05.2014 anlässlich der Aufnahme der Rednerin als ordentliches Mitglied ins Instituto de Estudios Madrileños), <http://agoraucmsenior.com/material%20Historia%20del%20Arte/MADRID.%20RETAZOS%20DE%20UNA%20CIUDAD%20INACABADA.pdf> (23.04.2019), S. 19f.

³⁵⁰ Gracián (2018), S. 235.

³⁵¹ Vgl. Gracián (2018), S. 235.

³⁵² Gracián (2018), S. 235.

³⁵³ Gracián (2018), S. 235f.

Künste, wie der sprechende Name verrät.³⁵⁴ Auch sie ist mit der Weisheit assoziiert, wird wiederholt mit dem Epitheton *sabia* qualifiziert und ist stets von einer Schar Weiser entouriert.³⁵⁵ In der *crisi* X des ersten Teiles erwägt sie, wie ausführlich beschrieben wird, welche Stadt ihr als fester Herrschaftssitz dienen könnte, entdeckt an allen großen spanischen *urbes* Positives wie Negatives und wählt zuletzt das für seine Gelehrsamkeit berühmte Toledo.³⁵⁶ Im Hinblick auf Madrid konzidiert sie, wie der Weise, dass hier „todo lo bueno“ zusammenfließe, „otro tanto malo“ erregt gleichwohl ihr Missfallen, und auch sie beklagt, dass die Stadt ein Sammelbecken für Fremde aus aller Welt geworden sei, „una Babilonia de naciones no bien alojadas.“³⁵⁷ Obschon ein Babylon, konventionelles Inbild der verworrenen und lasterhaften Großstadt, haften ihr doch noch „los resabios de la villa“ an, die schlechten Züge der Kleinstadt, die sie vor der Erhebung zur Residenzstadt (erstmalig 1561 unter Philipp II., endgültig 1606 unter Philipp III.) war; sie verbindet folglich das Negative zugleich, paradoxerweise, von Groß- und Kleinstadt.³⁵⁸

Die gute Zauberin tadelt ein weiteres Übel der Stadt: „no la inmundicia de sus calles, sino de los coraçones“, die Unreinheit der Herzen – eine intertextuelle Referenz auf das Matthäusevangelium³⁵⁹ –, also die moralische Verdorbenheit der Stadtbewohner, wobei unverkennbar eine Entsprechung zwischen der stofflichen Qualität des Raumes (*calles*) und der sittlichen Qualität der Menschen (*coraçones*) angedeutet wird, ein Muster, das in Raumbeschreibungen in *El Criticón* häufig Gebrauch findet, auch und insbesondere, wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, im Haus

³⁵⁴ Vgl. Gracián (2018), S. 176.

³⁵⁵ Vgl. Gracián (2018), S. 172, S. 176 und S. 206f.

³⁵⁶ Vgl. Gracián (2018), S. 209.

³⁵⁷ Gracián (2018), S. 207.

³⁵⁸ Gracián (2018), S. 207.

³⁵⁹ Vgl. *Die Bibel*, Mt 15,8-20.

der Hexe Falsirena.³⁶⁰ In der Tat zeichnen die beiden *crisis*, deren Handlung in bzw. bei Madrid verortet ist, das durchweg negative Bild einer amoralischen Stadtbevölkerung, einer Ansammlung von Menschen, die alle einzig auf den eigenen Vorteil bedacht sind, schamlos materielle Ambitionen verfolgen, sich un-lauter auf Kosten ihres Nächsten zu bereichern suchen; Movers ihres Handelns ist *avaritia*, ihr *modus operandi* Betrug und Lüge. Na-hezu alle *personae*, mit denen die beiden Männer in Madrid interagieren, versuchen, sie zu täuschen und ihres wertvollen Besitzes – sie tragen einige Edelsteine und Perlen bei sich³⁶¹ – zu berauben. Bereits der *librero*, die erste Figur in Madrid, mit der sie sprechen, versucht ihnen ein Buch gegen einen Wucherpreis nicht etwa zu verkaufen, sondern bloß zu verleihen, denn seine Bücher seien von so unermesslichem Wert, dass sie sich in Gold nicht aufwiegen ließen.³⁶² Anschließend finden sich die beiden Männer inmitten der Hofstadt „tan solos y tan desfavorecidos“ wieder, von allen unbeachtet, da augenscheinlich unbegütert: „No encontraron pariente, ni amigo, ni conocido, por lo pobre.“³⁶³ Doch kaum hält der Ältere seine Edelsteine unverhüllt ins Licht,

començaron a ganar amigos: todos se les hazían parientes y aun había quien dezía eran de la mejor sangre de España, galanes, entendidos y discretos. Fue tal el ruido que hizo un diamante que se les cayó en un empeño de algunos centenares, que se oyó por todo Madrid, con que los embistieron enjambres de amigos, de conocidos y de parientes, más primos que un rey, más sobrinos que un papa.³⁶⁴

³⁶⁰ Gracián (2018), S. 207. Vgl. Julia Barella: „Baltasar Gracián“, in: dies. (Hg.): *Madrid en la novela*. Band 1. Madrid: Consejería de Educación y Cultura 1992c, S. 193-195, hier S. 195. Zur Korrespondenz zwischen der materiellen Qualität von Räumen und der moralischen Qualität von *personae* in *El Criticón* vgl. Checa (1986), S. 127.

³⁶¹ Vgl. Gracián (2018), S. 245, S. 252 und S. 255.

³⁶² Vgl. Gracián (2018), S. 237.

³⁶³ Gracián (2018), S. 245.

³⁶⁴ Gracián (2018), S. 245.

Auch die Hexe Falsirena (zunächst vertreten durch ihren Pagen), die zentrale Figur der *crisi* XII des ersten Teiles, deren Haus im folgenden Kapitel eingehend untersucht wird, spielt Andrenio vor, mit ihm verwandt zu sein, setzt eine Lüge an die andere und kann die beiden Männer solcherart dazu bewegen, ihr die wertvollen Edelsteine und Perlen, die sie bei sich führen, zu überlassen.³⁶⁵ Der *librero*, die unzähligen Menschen, die ihnen Schmeicheleien antragen und Verwandtschaft vorspielen, und Falsirena haben gemein, dass die Habgier sie antreibt, dass sie den Reisenden nach dem Besitz trachten und sich dazu schamlos der Lüge bedienen. Wie in *El Diablo Cojuelo* tritt dabei auch in *El Criticón* nicht eine positive Figur hervor, nicht ein vor dieser Kontrastfolie von Gier und Amoral, Lüge und Betrug umso schillernderes Gegenbeispiel.³⁶⁶ Entsprechend verwundert die beiden Lebenspilger in der *crisi* III des dritten Teiles übrigens, dass es eine *corte de la Verdad* gibt, gleich so, als sei die Verbindung von *corte* (Madrid) und *Verdad* ein unauflösliches Oxymoron, als sei ein Hof *per definitio-nem* von Lüge und Hypokrisie bestimmt: „¿Cómo puede llamarse corte donde no se miente ni se finge, donde no hay mentidero, donde no corren cada día cien mentiras como el puño?“³⁶⁷

3.2.3 Der Hofmann

Auch der *cortesano*, der ihnen zu Beginn ihres Aufenthaltes in Madrid wohlmeinende Ratschläge erteilt, kann bloß bedingt als positiv gewertet werden,³⁶⁸ verkörpert er doch den Werteverfall des

³⁶⁵ Vgl. Gracián (2018), S. 252f. und S. 255.

³⁶⁶ Vgl. Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

³⁶⁷ Gracián (2018), S. 604. Vgl. Miguel Batllori: „Gracián entre la Corte y Cataluña en armas (1640-1646)“, in: *Revista de estudios políticos*, 100, 1958, S. 167-194, hier S. 168.

³⁶⁸ Sánchez Madrid attestiert dem Höfling gar pathologische Züge. Vgl. Nuria Sánchez Madrid: „*El Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica“, in: *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 7, 2013, S. 171-192, hier S. 189.

Hofes, verkündet mit unverhohlenem Spott, dass die höfischen Anstandsregeln, wie sie *El Galateo cortesano* – der Buchtitel überlagert *Il Libro del Cortegiano* von Baltasare Castiglione (1528) und *Il Galateo* von Giovanni della Casa (1558), die beiden verbreitetsten Manierenbücher des 16. Jahrhunderts³⁶⁹ – vorschreibt, zwar noch „[e]n aquel buen tiempo cuando los hombres lo eran, digo buenos hombres“, Orientierung boten (*laus temporis acti*), nun jedoch, zu sinnleeren Ritualen verkommen, allenfalls noch invertiert, ins Gegenteil gewendet, von Wert sein können: „Este libro [...] aún valdría algo si se platicasse todo al revés de lo que enseña“, womit er den im Barock beliebten Topos des *mundo al revés* einsetzt.³⁷⁰

Exemplarisch greift der *cortesano* einige Benimmregeln heraus, führt sie *ad ridiculum* und macht konsequent das Gegenteil dessen plausibel, was sie vorschreiben, wobei er den oberflächlichen, auf konkretes körperliches Verhalten zielenden Sinn jeder Regel, wiederholt auch mithilfe ingeniöser Wortspiele, zu einem tieferen, moralischen Sinn verformt.³⁷¹ Abschließend vermittelt auch er eine eigene Sichtweise auf Madrid, eine durchweg negative: Ihm zufolge ist Madrid ein Raum großer Gefahr, beherrscht von Lüge und Trug, wimmelnd von lasterhaften Menschen, vor denen es sich in Acht zu nehmen gilt.³⁷² Diesen Gedanken bringt er eindringlich in einer Metaphernsprache zum Ausdruck, die sich mythologischer Bilder insbesondere aus der homerischen *Odyssee* bedient, *in concreto* aus dem neunten (Zyklop, seine Einäugigkeit), zehnten (Circe, die Metamorphose in Tiere etc.) und zwölften Gesang (Skylla und Charybdis, Sirenen, das Verwachsen der Ohren, das Festbinden am Mastbaum etc.).³⁷³ Im Grunde eröffnet der *cortesano* eine allegorische Ausdeutung der *Odyssee*, bezieht ver-

³⁶⁹ Vgl. Gracián (2004), S. 214 (Fußnote 34).

³⁷⁰ Gracián (2018), S. 237. Zu dieser Szene vgl. Pelegrín (2010), S. 175f., ebenso wie Sánchez Madrid (2013), S. 189f.

³⁷¹ Vgl. Gracián (2018), S. 237-243.

³⁷² Vgl. Gracián (2018), S. 244f.

³⁷³ Vgl. Gracián (2018), S. 244f. Vgl. Homer (1976), S. 550-582 und S. 599-612.

schiedene bekannte Gestalten und Motive des Epos als fortgesetzte Metapher sinnfällig auf Madrid und seine Bewohner, wobei die mythologischen *concreta* gewöhnlich moralische *abstracta* repräsentieren. Madrid verbildlicht der Hofmann als gefahrenreiche Meerenge („este golfo de Circes“, „el peligroso golfo“, „el peligroso mar“).³⁷⁴ Die Zyklopen, traditionell mit Hochmut assoziiert,³⁷⁵ stehen für jene unzähligen Bewohner der Stadt, die „tan necios como arrogantes“ sind, ihre Einäugigkeit für ihre einseitige Ausrichtung auf „gusto y presunción.“³⁷⁶ Skylla und Charybdis, welche den *golfo cortesano* flankieren, sind Trug und Lüge; bedenkt man, dass die beiden mythologischen Monstren dieselbe Meerenge (bei Sizilien) unter sich aufteilen – rechts lauert die eine, links die andere –, Seefahrer also in einen dilemmatischen Konflikt versetzen – wer die eine meidet, kommt um die andere nicht umhin –, bringt diese Verbildlichung eine Unausweichlichkeit, ja, eine Ubiquität von Trug und Lüge in Madrid zum Ausdruck.³⁷⁷ Odysseus, Leitbild, an das sich die beiden Reisenden halten sollen, verkörpert, ganz herkömmlich, den klugen Menschen *in genere*,³⁷⁸ der Mastbaum, an den er sich binden lässt, um den Verlockungen der Sirenen – der liederlichen Frauen der Residenzstadt, „tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas“ – unversehrt zu entgehen, steht für die Tugend („el mástil de la virtud“), der Bugspriet für die Vernunft („la proa del saber“).³⁷⁹ Die allego-

³⁷⁴ Gracián (2018), S. 236 und S. 244.

³⁷⁵ Der *cortesano* nennt ihn deshalb „el soberbio cíclope“ (Gracián (2018), S. 244).

³⁷⁶ Gracián (2018), S. 244.

³⁷⁷ Vgl. Gracián (2018), S. 244. Vgl. Homer (1976), S. 606.

³⁷⁸ Vgl. Gracián (2018), S. 244f. Odysseus verkörpert die Klugheit, den Listenreichtum; in der *Ilias* wird er als „der erfindungsreiche Odysseus, / Welcher in Ithakas Reich aufwuchs, des felsichten Eilands, / Wohl geübt in mancherlei List und verschlagenem Rate“ eingeführt (Homer (1976), S. 50); der *cortesano* nennt ihn deshalb „el cauto Ulises“ (Gracián (2018), S. 244).

³⁷⁹ Gracián (2018), S. 244. Zur entsprechenden Szene in der *Odyssee* vgl. Homer (1976), S. 601f.

rische Interpretation der Circe und der Metamorphose unzähliger Männer in Tiere expliziert der *cortesano* nicht; in der folgenden *crisi* wird gleichwohl deutlich, dass als Circe Frauen (wie Falsirena) eponomastisch bezeichnet werden, die Männer böswillig zur Wollust (*luxuria*) verleiten, sie also – daher die Metapher der Tiermetamorphose – auf Leibliches und Triebe – Tierhaftes – reduzieren.³⁸⁰

In der *crisi* XII des ersten Teiles setzen verschiedene *personae* – die vier *vecinos*, die Critilo spottend über das tugendlose Wesen Falsirenas aufklären,³⁸¹ sodann Critilo und Egenio³⁸² und zuletzt die Gefangenen Falsirenas³⁸³ – die mythologisierende Metaphorik in Bezug auf Madrid und seine Bewohner fort, wiederum unter Rekurs auf dieselben Gestalten und Motive aus der *Odyssee*, die bereits der *cortesano* in der *crisi* XI des ersten Teiles verwendet. Critilo ruft ferner Bilder aus dem Mythos von Theseus und Ariadne auf, metaphorisiert Madrid als Irrgarten („este laberinto cortesano“), wo ein goldenes Knäuel („un ovillo de oro“) vonnöten ist, ein Ariadnefaden, der zuverlässig zum Ausgang führt.³⁸⁴ Die Metapher des Labyrinths, in *El Crítico* wiederholt eingesetzt, kann zuweilen durchaus positiv konnotiert sein, dann insbesondere,

³⁸⁰ Vgl. Gracián (2018), S. 259-262. Zur entsprechenden Szene im homerischen Epos vgl. Homer (1976), S. 570-582. Die Kompassnadel („una aguja de marear“), derer die beiden Männer, wie der *cortesano* ihnen zu Beginn der Unterhaltung in der *librería* vorkündigt, zur sicheren Durchquerung der tückischen Gewässer Madrids bedürfen (Gracián (2018), S. 236), kann rückblickend als die *Odyssee* selbst gedeutet werden: „Este libro os digo que repasséis, que él os ha de encaminar para que como Ulises escapéis de tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza“ (Gracián (2018), S. 245).

³⁸¹ Vgl. Gracián (2018), S. 254f.

³⁸² Vgl. Gracián (2018), S. 259f.

³⁸³ Vgl. Gracián (2018), S. 262.

³⁸⁴ Gracián (2018), S. 236. Vgl. hierzu José Manuel González García: „Diosa Fortuna e identidades barrocas“, in: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, 743, 2010, S. 467-478, hier S. 471. Zum Mythos von Theseus und Ariadne vgl. Gustav Schwab: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Berlin: ELV 2017, S. 125.

wenn sie sich auf die Natur, Gottes Werk, bezieht; in diesen Fällen weist sie auf ein harmonisches Ganzes so kunstreich mannigfaltig und vielgliedrig, dass es nicht auf einen Blick überschaubar ist (beispielsweise „aquel laberinto de las estrellas, unas centelleantes, otras luzientes“ in der *crisi* II des ersten Teiles).³⁸⁵ Gewöhnlich jedoch, angewendet auf einen Raum menschlicher Zivilisation, eine Stadt etwa, bringt sie eine höchst negative Wertung zum Ausdruck, weist auf Chaos, suggeriert die Möglichkeit, sich zu verirren, und ist ferner – bedenkt man, dass das prototypische minoische Labyrinth ein Gefängnis bewohnt von einem mythologischen Monstrum, dem Minotaurus, ist – mit Gefangenschaft und höchster Gefahr assoziiert.³⁸⁶ Die Metapher des Irrgartens, wie jene der gefährlichen Meerenge, fügt sich hervorragend in das Muster der Lebensreise (*peregrinatio vitae*) ein, wie es der Gesamtkonzeption der *novela* zugrunde liegt;³⁸⁷ beide definieren Madrid als einen gefahrvollen Durchgangsraum, der droht, Vorankommen und Erreichung des hehren Zieles – Felisindas, des Glücks – zu verhindern.³⁸⁸

³⁸⁵ Gracián (2018), S. 80. Vgl. Checa (1986), S. 120f.

³⁸⁶ Vgl. Checa (1986), S. 120f. Vgl. Schwab (2017), S. 125.

³⁸⁷ Vgl. insbesondere Checa (1986), S. 93-98. Vgl. auch Emilia I. Deffis de Calvo: „El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián“, in: *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Band 3. Hg. von Ignacio Arellano Ayuso (et al.). Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra) 1996, S. 139-146, hier S. 139 und S. 141, ebenso wie Senabre (1979), S. 11f., S. 32 und S. 34. Das allegorische Bild der Lebenspilgerschaft ist biblischen Ursprunges. Vgl. *Die Bibel*, 1. Mose 47,8-9 und Hebräer 11,13.

³⁸⁸ Vgl. Checa (1986), S. 121.

3.3 Funktionen der Raumbeschreibung am Beispiel von Falsirenas Haus

3.3.1 *Antitbetik der Raumbeschreibung* (locus amoenus vs. locus horroris)

Gerade noch warnte der erfahrene *cortesano* die Protagonisten vor den odysseischen Gefahren, die die tückischen Gewässer der Residenzstadt bergen,³⁸⁹ da tritt zwischen Calle Mayor und Königspalast ein junger Page auf Andrenio zu und überreicht ihm einen Brief unterschrieben von „una prima“, einer (vermeintlichen) Kusine; sie heiÙe ihn in Madrid willkommen und bitte ihn angelegentlich, sie besuchen zu kommen; der Page stehe ihm als Führer und Diener zur Verfügung.³⁹⁰ Andrenio, der, auf der Atlantikinsel Sankt Helena von Tieren aufgezogen, seine leiblichen Eltern nicht kennt, geschweige denn von einer in Madrid lebenden Base weiß,³⁹¹ gibt seiner Neugier zuletzt nach und macht sich in Begleitung des Pagen auf zum Haus seiner vorgeblichen *prima*, der Hexe Falsirena.³⁹² So setzt die *crisi* XII ein, deren Handlung konsequent um den räumlichen Dreh- und Angelpunkt der Wohnstätte Falsirenas im Randgebiet³⁹³ der Stadt Madrid kreist. Wie De Stefano

³⁸⁹ Vgl. Gracián (2018), S. 244.

³⁹⁰ Gracián (2018), S. 245.

³⁹¹ Vgl. Gracián (2018), S. 70f. und S. 248.

³⁹² Vgl. Gracián (2018), S. 245 und S. 247. Der sprechende Name Falsirenas, zusammengesetzt aus *falso* (*falsch*) und *sirena* (*Sirene*), ist aus dem 12. Gesang von Giovan Battista Marinis Epos *Adone* übernommen. Vgl. Gracián (2004), S. 228 (Fußnote 7).

³⁹³ Dass Falsirenas Haus fernab des Hofes im Randgebiet der Stadt („muy fuera del mundo, agena del bullicio cortesano“) verortet ist, wäre vielleicht auch für eine sozialtopographische Analyse von Belang (Gracián (2018), S. 247). Sie wechselt zwar, wie eine Gruppe von *vecinos* Crítilo bei seiner Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial erklären wird, stetig ihren Aufenthaltsort (ebenso wie ihren Namen), lässt sich jedoch immer an den Enden der Stadt nieder (vgl. Gracián (2018), S. 255). Checa erkennt darin eine ganz im Einklang mit der Falschheit und Schein-Tugend der Figur Falsirenas stehende Perversion des al-

herausstellt, legen die Hauptfiguren in dieser *crisi* acht Strecken zurück, die sämtlich dieses Haus alternierend zum Ziel oder zum Ausgangsort haben; vier Strecken (1, 3, 5 und 7) führen jeweils dort hin, vier Strecken (2, 4, 6 und 8) wieder von dort weg.³⁹⁴

ten Topos, dass ein tugendhaftes Leben einzig in der Natur, fern der amoralischen Zivilisation in der Stadt, möglich ist (vgl. Checa (1986), S. 105). Diese Interpretation ist nicht von der Hand zu weisen, doch zugleich fungiert die lokale Situierung Falsirenas im Randgebiet der Stadt vielleicht auch als Hinweis auf ihren sozialen Status und ihr wahres Wesen als Hexe und Dirne, denn in der zeitgenössischen spanischen Narrativik (und Dramatik) bildet dieser Teil der Stadt vielfach den Raum sozial ‚marginaler‘ Wesen wie Verbrecher, Huren und Hexen. Auch etwa Celestina und die *bruja romana* im *Persiles* wohnen am Rande der Stadt, da, wo gewöhnlich Prostitution und Kriminalität bestimmend sind. Vgl. Javier Gómez-Montero: „De la *descriptio partenopea* a la topografía narrativa – la escenificación literaria de Nápoles en el Siglo de Oro“, in: Folke Gernert (Hg.): *Los malos saberes*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi 2015, S. 203-218, hier S. 217.

³⁹⁴ Zunächst begibt sich Andrenio in Begleitung des Pagen vom Stadtzentrum, wo Critilo indessen voller Sorge allein zurückbleibt, zu Falsirenas Haus (1) (vgl. Gracián (2018), S. 247), geht dann denselben Weg *à l'envers* zu Critilo zurück (2) (vgl. Gracián (2018), S. 251), und beide zusammen schlagen wiederum den Weg vom Stadtzentrum zu Falsirenas Haus ein (3) (vgl. Gracián (2018), S. 251), wo sie einige Tage verweilen. Anschließend bricht Critilo nach El Escorial und Aranjuez auf (4), Andrenio hingegen bleibt bei seiner (vermeintlichen) Kusine zurück (vgl. Gracián (2018), S. 253). Der zweite *cursum* setzt mit der Rückkehr Critilos zu Falsirenas Haus ein (5), wo er erkennen muss, dass die Hexe verschwunden ist, und mit ihr Andrenio (vgl. Gracián (2018), S. 254). In der Absicht, die weise Artemia um Hilfe zu bitten, verlässt Critilo Madrid, begegnet auf dem Weg aber Egenio – den Mangel –, der mithilfe seines sechsten Sinnes verborgene Dinge aufspüren kann, und kehrt mit ihm ins Stadtzentrum zurück (6), wo sie zusammen ohne Erfolg nach Andrenio suchen (vgl. Gracián (2018), S. 256-259). Von da aus gehen sie wiederum zu Falsirenas Haus (7), wo sie Andrenio zusammen mit weiteren Opfern der Hexe gefangen in einer lichtlosen Höhle auffinden (vgl. Gracián (2018), S. 260f.). Kaum ist der Zauberbann gebrochen, flüchten alle ans Licht, und jeder begibt sich „al templo de su escarmiento a dar gracias al noble desengaño“ (8) (Gracián (2018), S. 261-263). Vgl. Adriana De Stefano: „Circe raccontata. Voce e visioni di *Los encantos de Falsirena* (*Criticón*, I, 12)“, in: Alessandro Martinengo (Hg.): *Gracián desde Italia. Cinque Studi*. Viareggio: Mauro Baroni 1998, S. 57-83, hier S. 57-59.

Durchweg jede Bewegungslinie, die die beiden Männer im diegetischen Raum ziehen, ist folglich durch den Fixpunkt von Falsirenas *casa* begrenzt, was bereits die konstitutive Funktion dieses Ortes für die Handlung der *crisi* XII erkennen lässt.³⁹⁵ Critilos Aufenthalt in Aranjuez und El Escorial markiert im Wegeschema dieser *crisi* nicht zufällig genau die Mitte – die Hinreise bildet die vierte, die Rückkehr die fünfte der acht Strecken – oder, mathematisch ausgedrückt, die Spiegelungsachse, um die sich alle Bewegungen im diegetischen Raum symmetrisch, vier zu vier, organisieren; in der Tat lässt sich am *interludium* dieser Reise semantisch in mehrfacher Hinsicht der zentrale Wendepunkt der Episodenhandlung festmachen.³⁹⁶

So sind die ersten vier Strecken von der Anwesenheit Falsirenas bestimmt, die, an den Fixpunkt ihres Palastes im Randgebiet der Stadt gebunden, wiederholt auf die beiden Reisenden wartet und sie empfängt; zwei Strecken (1 und 3) führen die Protagonisten (zunächst nur Andrenio, dann beide) hier mit der *hechicera* zusammen (Gelingen des Treffens).³⁹⁷ Die anschließenden vier Strecken, nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial, sind hingegen von der Abwesenheit Falsirenas bestimmt: Wieder füh-

³⁹⁵ Welche Orte der Stadt sie auf diesen acht Strecken durchwandern, lässt sich nicht genau ausmachen, einerseits weil die Lage von Falsirenas Haus an keiner Stelle über die vage Situierung im Randgebiet der Stadt hinaus bestimmt wird, ebenso wenig wie die Unterkunft, die die beiden Reisenden anfänglich in Madrid beziehen, andererseits weil alle Referenzen auf den Stadtraum in der *crisi* XII durch generische Wörter wie beispielsweise „calles“ und „esquinas“ (Gracián (2018), S. 247), „plazas“, „patios“ und „mentideros“ (Gracián (2018), S. 257) erfolgen, nie indes durch Toponyme; lediglich „Aranjuez“ und „el Escorial“ bezeichnen konkrete Orte bei Madrid (Gracián (2018), S. 253f.). Die Gestaltung der Stadt Madrid belegt hier insofern beispielhaft, was verschiedene Autoren mit Blick auf die Gestaltung des Raumes in Graciáns *El Criticón* generell konstatieren: Unbestimmtheit, Detailmangel und deshalb gar Austauschbarkeit vieler Orte. Vgl. zum Beispiel Alonso (2018), S. 36, und Checa (1986), S. 125.

³⁹⁶ Vgl. Gracián (2018), S. 253f. Vgl. De Stefano (1998), S. 60-65.

³⁹⁷ Vgl. Gracián (2018), S. 247 und S. 251. Vgl. De Stefano (1998), S. 61.

ren zwei Strecken (5 und 7) zur *casa* hin, in beiden Fällen aber ist die Hexe nicht auffindbar (Nicht-Gelingen des Treffens).³⁹⁸ Insbesondere ändert sich mit Critilos Reise nach Aranjuez und El Escorial jedoch die Gestaltung des Raumes (jedenfalls – dies wird nachzuweisen sein – in der Perzeption der beiden Männer). Kontrastiert man die Beschreibung von Falsirenas *casa*³⁹⁹ vor dieser Mittelzäsur und danach, so wird deutlich, dass sie konnotativ geradezu ins diametrale Gegenteil umschwenkt.⁴⁰⁰ Zunächst werden das Haus und der zugehörige Lustgarten äußerst positiv gezeichnet, mitunter gar, wie auch etwa Köhler und Alonso beobachten, in lyrisch-preziöser Sprache.⁴⁰¹ Die idealisierte Szenographie, ein Gartenidyll mit allen seinen stereotypen Liebreizen (wie Blütenduft, Wasserspiel, Vogelsang, Windhauch und Sonnenschein), entspricht unverkennbar dem alten Topos des *locus amoenus*.⁴⁰² Schon der Page kündigt dem naiven Andrenio voraus, seine Base lebe in freudenreichen Gärten („alegres jardines“) fernab des Ho-

³⁹⁸ Vgl. Gracián (2018), S. 254 und S. 260. Vgl. De Stefano (1998), S. 61.

³⁹⁹ Die Beschreibung der innenliegenden Räumlichkeiten, des Hofes und der Gärten jedenfalls; hingegen wirkt die Außenseite des Hauses *ab initio* bescheiden – „en la apariencia aun no prometía comodidad, cuanto menos magnificencia“ – und ändert sich keineswegs (Gracián (2018), S. 247).

⁴⁰⁰ Vgl. De Stefano (1998), S. 62f.

⁴⁰¹ Köhler beobachtet, dass Gracián in der Beschreibung des *patio* in Falsirenas Haus einen *romance* Góngoras („Castillo de San Cervantes“) maliziös umspielt. Vgl. Gracián (2004), S. 228 (Fußnote 8). Die diversen mythologischen Referenzen auf Grazien, Nymphen, Venus, Cupido, Favonius u.a. sowie bildreiche Ausdrücke wie „una agradable fuente, equívoca de aguas y fuegos“ oder „cristales abrasadores, ya llamas, y ya linfas“ verleihen der Raumbeschreibung in der Tat lyrische Züge (Gracián (2018), S. 247f.). Auch Alonso weist auf „este trozo tan subido de tono poético“ hin und vermutet darin „una burla del lenguaje poético“ (vgl. Gracián (2018), S. 247, Fußnote 7).

⁴⁰² Zum *locus amoenus* vgl. den Lexikoneintrag von Stephan Fuchs-Jolie: „Locus amoenus“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 459.

fes.⁴⁰³ Das Haus, das Andrenio alsdann erblickt, wirkt von außen zwar bescheiden, von innen jedoch wie ein Palast.⁴⁰⁴ Einladende „entradas buenas“ führen in „un patio muy desahogado“,⁴⁰⁵ und die *casa*, „harto desenfadada“, ist mit „muy buenas pieças“, „muy desenfadadas todas“, ausgestattet.⁴⁰⁶ Zugänglich und weitläufig ist der Hof, groß und geräumig das Haus. Die Metaphorisierung des Palastes als „el mismo alcázar de la au-rora“, ebenso wie jene der Zimmer im oberen Stock als „la esfera del sol“,⁴⁰⁷ weist zudem auf eine behagliche Lichtfülle hin.⁴⁰⁸ Verschiedene Raumelemente lassen die *casa* und zuvörderst den *patio* und den Lustgarten als einen Ort sinnlicher Wonnen erscheinen: Das Atrium, dessen Mitte „una agradable fuente“, verziert mit Standfiguren Cupidos und der drei Grazien, markiert, umstehen als Säulen „hermosas ninfas, por la materia y por el arte raras“, deren zarte Schultern „un cielo alternado de serafines“ stützen.⁴⁰⁹ Der *patio* geht in einen herrlichen Lustgarten über, „un pensil“, „un Chipre tan verde que pudiera darlo al más buen gusto“, dicht bewachsen und reich geschmückt mit „flores vistosamente odoríferas.“ Hier grüßt den jungen Mann „[e] vulgo de las aves [...] con salva de armonía [...], silbándole a porfía el Çéfiro y Favonio.“⁴¹⁰ Der liebreizende Ort

⁴⁰³ Gracián (2018), S. 247.

⁴⁰⁴ Vgl. Gracián (2018), S. 247. Wenig später wird Critilo das Haus *in explicitis* als „un palacio“ bezeichnen (Gracián (2018), S. 255). Zur Beschreibung von Falsirenas Haus vgl. auch Eva Lara Alberola: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2010, S. 206. Die Opposition von Außen und Innen wird in Graciáns *El Criticón* häufig auf allegorische Orte angewendet, gewöhnlich „para expresar la falta de correspondencia entre la imagen convencional y previa de un lugar y su verdad oculta“, um den Gegensatz von *parecer* und *ser* zum Ausdruck zu bringen (Checa (1986), S. 130f.). Dieses Muster wird hier jedoch durchbrochen.

⁴⁰⁵ Gracián (2018), S. 247.

⁴⁰⁶ Gracián (2018), S. 250.

⁴⁰⁷ Gracián (2018), S. 250.

⁴⁰⁸ Gracián (2018), S. 247.

⁴⁰⁹ Gracián (2018), S. 247.

⁴¹⁰ Gracián (2018), S. 248.

adressiert drei der fünf Sinneskanäle: Sonnenlicht, mythologische Zierfiguren, Blüten und Wasserspiel sind visuelle Reize, die lockenden Duftstoffe der Blumen olfaktorische, der Vogelsang und der leise säuselnde Wind, den Zephyros bzw. Favonius⁴¹¹ verkörpert, akustische.

Im zweiten Handlungsabschnitt, nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial, ist dasselbe Haus nicht bloß scheinbar verlassen, sondern auch völlig verwandelt.⁴¹² Aus dem *locus amoenus* ist ein *locus horroris*⁴¹³ geworden: Einst offen und zugänglich, ist die *casa* nun „más cerrada que un tesoro“;⁴¹⁴ an die Stelle hellen Sonnenlichts ist „un infernal fuego“ getreten – wenig später ist gar von „aquel fuego más que infernal“ die Rede –, der Falsirenas Haus und insbesondere die darin verborgene „horrible cueva“ in „confussa luz“ und „humo muy espeso“ taucht;⁴¹⁵ sangen ehemals Vögel und wehte, leise säuselnd, eine sanfte Brise, ist die *casa* nun „más sorda que un desierto“;⁴¹⁶ „[a]quí no hay jardines, no, sino montones de moral basura; las fuentes son albañares y los salones çahúrdas“;⁴¹⁷ und alles ist mit „estiércol“, „suciedad lasciva“ und „inmundicia moral“ bedeckt.⁴¹⁸ Falsirenas Haus vor Critilos Rück-

⁴¹¹ Im Grunde dieselbe Figur: die Personifikation des Westwindes. Zephyros („Çéfiro“) ist der Name auf Griechisch, Favonius („Favonio“) das Äquivalent auf Latein. Diese mythologische Figur wird hier gewiss nicht zufällig aufgerufen: Zephyr ist unter den Anemoi, den Windgöttern, derjenige, der den Frühling und die ersten Sommerbrisen eines Jahres bringt. Er wird ikonographisch gewöhnlich als schöner Jüngling dargestellt, der ein Manteltuch voller Blumen bei sich trägt. Vgl. Sven Rausch: „Zephyros“, in: *Der Neue Pauly*. Band 12/2. Stuttgart: Metzler 2002, S. 767-777. Frühling, milder frühlommerlicher Wind und Blumen entsprechen unverkennbar dem Raum-Topos des *locus amoenus*, der hier evoziert wird (vgl. Fuchs-Jolie (2007), S. 459).

⁴¹² Vgl. Gracián (2018), S. 254 und S. 260. Vgl. De Stefano (1998), S. 61.

⁴¹³ Vgl. Fuchs-Jolie (2007), S. 459.

⁴¹⁴ Gracián (2018), S. 254.

⁴¹⁵ Gracián (2018), S. 260f.

⁴¹⁶ Gracián (2018), S. 254.

⁴¹⁷ Gracián (2018), S. 255.

⁴¹⁸ Gracián (2018), S. 260f.

kehr aus Aranjuez und El Escorial steht also in mannigfachen semantischen Gestaltungszügen antithetisch in Opposition zum selben Ort nach dieser Mittelzäsur: Zunächst ist die *casa* ein *locus amoenus*, ein Palast mit Lustgarten, zugänglich, weitläufig, lichterfüllt und voller sinnlicher Wonnen, sodann ein *locus horribilis*, ein scheußlicher Stall, verschlossen, in dichten Rauch und trüben Feuerschein getaucht und voller Kehricht, Dreck und Tiermist.⁴¹⁹ Alle lieblichen Reize, die die beiden Männer betörten, sind verschwunden und durch unbehagliche ersetzt, wobei weiterhin dieselben Sinneskanäle adressiert werden: Gestank nach Mist statt Blütenduft, Stille statt Vogelsang, Kloaken statt Brunnen etc.

3.3.2 Korrespondenzbeziehungen von Haus und Hexe – die Raumbeschreibung im Dienst der Figurencharakterisierung

Analog zum Wandel des Hauses ändert sich nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial, jedenfalls in der Perzeption der *personae*, auch die Figur Falsirenas.⁴²⁰ Der Page zeichnet zu Beginn des Kapitels ein durchweg tugendhaftes Bild seiner Herrin: Sie sei „honestíssima“ und lebe ihres „natural recato“ wegen „muy fuera del mundo, agena del bullicio cortesano“ in „alegres jardines.“⁴²¹ Sie wird als „Primavera“ metaphorisiert, eponomastisch als „Venus“ bestimmt und im Lustgarten bezeichnenderweise ganz mittig situiert (sie bildet „[e]l mejor centro de su amenidad“) – dies alles evoziert das Bild einer jungen, überaus schönen Frau.⁴²² Sie begrüßt Andrenio dann „hecha un sol muerto de risa“ und zieht ihn, „formando de sus braços la media luna“, „entre las

⁴¹⁹ Vgl. De Stefano (1998), S. 62f.

⁴²⁰ Vgl. De Stefano (1998), S. 63-65.

⁴²¹ Gracián (2018), S. 247.

⁴²² Gracián (2018), S. 248. Dem Zentrum eines Raumes kommt in *El Criticón* vielfach, wie hier, eine verdichtende Funktion zu: „[E]l centro supone la culminación del edificio“, „esencializa hasta el límite el valor alegórico de los lugares“ (Checa (1986), S. 134).

puntas de su cielo.⁴²³ Als Andrenio ihr Haus zum zweiten Mal betritt, nun in Begleitung Critilos, erscheint sie gar noch „mejorada“ und, unverändert, „con apariencias de un cielo“.⁴²⁴

Noch bei seiner Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial hält Critilo die Hexe für „una señora“ und für „buena“,⁴²⁵ da erheben sich höhnisch die Stimmen dreier *vecinos*, die Critilos Bild von ihr schrittweise negieren und korrigieren:

—Esso de buena —dixo uno riéndose— perdonadme que no lo crea.
—Ni señora —añadió otro— quien toda su vida gasta en moçedades.
—Ni aun muger —dixo el tercero— quien es una arpía, si ya no es peor muger de estos tiempos.⁴²⁶

Semantisch lässt sich hierbei unverkennbar eine dreischrittige klimaktische (oder, je nachdem, antiklimaktische) Struktur identifizieren, die Falsirena sukzessiv reduziert, entmenschlicht und metaphorisch zu einem gefährlichen mythologischen Mischwesen herabsetzt: Aus der *señora buena* wird eine *señora*, aus der *señora* eine *mujer* und aus der *mujer* eine *arpía*.⁴²⁷ Eine vierte Stimme wird sodann laut und bestimmt, wiederum mittels einer mythologisierenden Metaphorik (die, wie so häufig in dieser *crisi*, an die homerische *Odysee*⁴²⁸ denken lässt), Falsirenas Wesen: Sie sei „una Cirze

⁴²³ Gracián (2018), S. 248.

⁴²⁴ Gracián (2018), S. 251.

⁴²⁵ Gracián (2018), S. 254.

⁴²⁶ Gracián (2018), S. 254.

⁴²⁷ Vgl. Gracián (2018), S. 254. Bei der zweiten und der dritten Stimme unterstreichen syntaktische Parallelismen ihre Einmütigkeit und verleihen der Botschaft, die sie mitteilen, Nachdruck: Die anaphorische Partikel *ni* leitet in beiden Fällen die Rede ein; es folgen ein verneintes Substantiv und ein Relativsatz, der etwas Missfälliges über die Hexe prädiert. Vgl. De Stefano (1998), S. 64.

⁴²⁸ Senabre erkennt in der *Odysee* „[e]l modelo estructural básico de *El Criticón*“ (Senabre (1979), S. 30); diese These ist gleichwohl von verschiedenen Philologen bestritten bzw. überwunden worden (vgl. Vaíllo (2001), S. 106). Dieser *crisi*

en el çurcir y una sirena en el encantar, causa de tantas tempestades, tormentos y tormentas“, ferner „ruin“, „una famosa hechizera“ und „una célebre encantadora“, die Männer in Tiere verwandele.⁴²⁹ Ihretwegen wimmele es in Madrid von „convertidos [...] en todo género de brutos“⁴³⁰ – eine antizipatorische Anspielung auf die satirische Szene, in der Critilo und Egenio die größtenteils in Tiere verwandelten Stadtbewohner betrachten und unter ihnen den vermissten Andrenio zu identifizieren versuchen.⁴³¹

insbesondere ist, so Checa, der zehnte Gesang der *Odyssee* zugrunde gelegt: Odysseus' Abenteuer auf Circes Insel (vgl. Checa (1986), S. 104).

⁴²⁹ Gracián (2018), S. 254. Man beachte auch die Paronomasie *tormentos – tormentas*. Falsirena als Circe zu bezeichnen ist eine Vossianische Antonomasie: Eine mythologische Figur, die in beispielhafter Weise Verführungs- und Verwandlungskünste verkörpert, wird hier auf Falsirena übertragen. Bereits der *cortesano* in der *crisi* XI des ersten Teiles warnt die beiden Lebenspilger eindringlich, dass es in der Residenzstadt „encantadoras Cirzes“ gibt, „que a muchos que entraron hombres los han convertido en brutos“ (Gracián (2018), S. 244). Hier bezeichnet einer der Nachbarn Falsirena als „una Circe en el çurcir“ (Gracián (2018), S. 254), und Critilo selbst bringt wenig später, da er Andrenio nirgends finden kann, seine Verzweiflung mit der rhetorischen Frage zum Ausdruck: „¿Que es possible que tanto desfiguren un hombre estas cortesanas Cirzes?“ (Gracián (2018), S. 259). Die Gegen-Figur bzw. Antagonistin zu Falsirena bildet Artemia – die Personifikation der Künste, wie der sprechende Name verrät –, die in gewisser Weise auch eine Circe ist: Sie ist gleichwohl „[m]uy diferente de la otra Cirçe, pues no convertía los hombres en bestias, sino al contrario, las fieras en hombres. No encantaba las personas, antes las desencantaba“ (Gracián (2018), S. 172). Insofern verwundert es nicht, dass sich Critilo, nachdem er erfahren hat, dass die Circe Falsirena seinen Freund Andrenio vermutlich in ein Tier verwandelt hat, gerade von ihr, Artemia, die aus Tieren Menschen zu machen vermag, Hilfe erhofft (vgl. Gracián (2018), S. 256). Die allegorische Interpretation liegt dabei auf der Hand: Die Kunst erhebt den Menschen erst zum Menschen, lässt seinen spezifisch menschlichen Teil hervortreten, die Wollust dagegen, als deren Personifikation Falsirena fungiert, macht ihn den Tieren gleich, verringert ihn auf seinen tierischen Teil (Triebe und Leibliches). Zur Interpretation der Falsirena-Figur als gynäkomorphe Verkörperung der *luxuria* vgl. Romera-Navarro (1950), S. 80.

⁴³⁰ Gracián (2018), S. 254.

⁴³¹ Vgl. Gracián (2018), S. 257-259.

Dieselbe Stimme eröffnet ferner, wie aussichtslos es sei, die Hexe zu suchen, wechsele sie doch immerzu Wohnort und Namen.⁴³²

Eine *enumeratio* der Namen, unter denen sie in Madrid ihr Unwesen treibt, samt Indikation scheinetymologischer Bezüge dieser Namen zu klangähnlichen *negativa* – durchgängig in zweigliedrigen,⁴³³ syntaktisch parallel strukturierten Konstruktionen – beschließt die Wesensbestimmung: „[E]n una parte es Cecilia por lo Cila, en otra Serena por lo sirena, Inés porque ya no es, Teresa por lo traviessa, Tomasa por lo que toma y Quiteria por lo que quita.“⁴³⁴

Kaum ist es zu Episodenende gelungen, Andrenio und andere Opfer dieser „tan mala hembra“, wie Critilo sie an dieser Stelle bezeichnet, zu befreien, da erhebt sich *unísono* der Chor der betrogenen Männer: Sie sei eine „Cila de marfil“ und eine „Caribdis de esmeralda“, „peste afeitada“ und „veneno en néctar“.⁴³⁵ Auf zwei syntaktisch wiederum parallel organisierte Verwünschungen, die, beide zweiteilig, je eine mythologisierende Vossianische Antonomasie (in beiden Fällen der Name eines griechischen Ungeheuers: Skylla, Charybdis) als *determinatum* mit einer Schönheitsmetapher (in beiden Fällen ein edles Naturmaterial: Elfenbein, Edelstein) als *determinans* zusammensetzen, folgen noch zwei andere, die die Hexe *qua* Verdinglichung reduzieren und deren zwei Bildelemente jeweils in einem oxymorischen Verhältnis zueinander stehen, sinnlich Wohlgefälliges (Schönheitsmittel, Nektar) und Todbringendes (Pest, Gift) verbinden. Die hybriden Bilder bringen sämtlich die Widersprüchlichkeit der Figur Falsirenas – den

⁴³² Vgl. Gracián (2018), S. 255.

⁴³³ Der Autor hegt eine Vorliebe für die „estructuración bimembre“ von Sätzen und Absätzen (Alonso (2018), S. 50).

⁴³⁴ Gracián (2018), S. 255. Zwischen den Gliedern jeder Konstruktion (Name und Scheinetymologie) liegt offenkundig kein Kausalzusammenhang vor, sondern lediglich eine paronomastische Relation. Vgl. hierzu De Stefano (1998), S. 64.

⁴³⁵ Gracián (2018), S. 262.

Kontrast zwischen verlockendem Schein und wahrem üblem Wesen – stark verdichtet zum Ausdruck.⁴³⁶

Die anfänglich, im ersten Handlungsabschnitt, gute, schöne und liebreizende, ehrliche und sittsame, ins Naturidyll ihrer Gärten jenseits der tückischen ‚Gewässer‘ des Hofes zurückgezogene Dame entpuppt sich folglich als gewissenlose, trick- und trugreiche, umtriebige, Männer verführende und ausraubende Hexe. Das Bild Falsirenas verkehrt sich nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial konnotativ ins diametrale Gegenteil. Darin lässt sich eine Art semantischer Entsprechung zwischen Figur und Raum erkennen: So wie der *locus amoenus* zunächst dem schönen Äußeren und dem allem Anschein nach guten Wesen Falsirenas entspricht, so spiegelt der abstoßende, fahllichtige *locus horrois* sodann die wahre, verdorbene Natur seiner *dueña* wider. Eine wichtige Funktion der Raumbeschreibung besteht folglich darin, die Falsirena-Figur (entsprechend der Perzeption der erlebenden *personae*) zu charakterisieren.⁴³⁷ Die enge Verbindung einer Figur mit einem Raum, über den sie herrscht, kann zudem als einer der vielzähligen Gestaltungszüge in Graciáns *El Criticón* gelten, die antiken Epen wie der homerischen *Odyssee* entlehnt sind.⁴³⁸ Für Graciáns *viatores vitae* wie für Odysseus und seine Männer ist dasselbe Muster maßgeblich: dass sie sich nämlich immerzu im diegetischen Raum voranbewegen und episodisch an Orte gelangen, die von bestimmten, gewöhnlich gefährlichen Wesen beherrscht werden.⁴³⁹

⁴³⁶ Vgl. Gracián (2018), S. 262.

⁴³⁷ „La caída del discípulo se refleja en la conversión del antes hermoso palacio en un repugnante basurero y una prisión infernal. Dicha metamorfosis pone, además, al desnudo la inmundia realidad de Falsirena“, so Checa über die Funktion der Raumwandlung (Checa (1986), S. 106).

⁴³⁸ Vgl. Checa (1986), S. 104.

⁴³⁹ Vgl. Senabre (1979), S. 30f. Vgl. Checa (1986), S. 104. Dass Graciáns Text dieses Schema zugrunde gelegt ist, geht vermutlich auch auf den Einfluss der sogenannten byzantinischen Erzählungen zurück, als deren Vorbild die spätan-

3.3.3 Reliabilität der Raumbeschreibung und Überlagerung von Erzähler- und Figurenperspektive

Angesichts der Ergebnisse des Kapitels 3.1 ließe der radikale Wandel des Raumes auf den ersten Blick unterschiedliche Erklärungsweisen zu: Denkbar wäre zweifellos eine naive (literale) Lesart, der zufolge der wonnenreiche Palast samt Lustgarten wirklich zu einem scheußlichen Schweinestall wird – ein Beweis für die Verwandlungskünste der Circe. Ebenso könnte es gleichwohl sein, dass der Raumwandel vom (unzulänglichen) Blick der erlebenden *personae* herrührt: Eine optische Täuschung oder eine andere Art sensorischen Defektes könnte die subjektive Perzeption beeinträchtigt haben. Oder der Palast mit all seinen Liebreizen ist eine Projektion gewesen, ein imaginäres Wunschbild der beiden Männer übertragen auf Falsirenas Haus, womit eine psychologische Ursache benannt wäre. Auf jeden Fall hat sich entweder das Objekt selbst oder die Perzeption des Subjekts geändert.

Es erscheint auf den ersten Blick durchaus plausibel, dass sich Falsirenas *casa* wirklich auf übernatürliche Weise verwandelt hat, nicht bloß weil die radikale Verkehrung der Raumbeschreibung ins diametrale Gegenteil – versteht man sie denn wörtlich – durch einen schlichten Wahrnehmungsdefekt schwerlich zu erklären ist, sondern auch weil in der Handlung um die Figur Falsirenas und ihr Haus ein in Graciáns *El Criticón* wiederholt auftretendes Muster durchbrochen wird: Dass *ser* und *parecer* nicht immer übereinstimmen, ja, dass die Dinge vielfach das Gegenstück dessen sind, was sie dem unerfahrenen Blick zu sein scheinen, und dass sich die Übel der Welt meist im Gewand der Tugend präsentieren, haben die Lebenspilger in den bisherigen *crisis* wiederholt erfahren.⁴⁴⁰ Dabei sind ihre Perspektiven auf denselben Gegenstand,

tiken *Aitbiopika* Heliodors gelten. Vgl. hierzu Checa (1986), S. 95f., und Schwab (2004), S. 956.

⁴⁴⁰ Vgl. Ehrlicher (2012), S. 95. Vgl. zudem Alonso (2018), S. 24. Vgl. im Primärtext (Gracián (2018), S. 227-235) insbesondere die allegorische Traumvi-

wie in den vorigen Kapiteln gezeigt, verschieden und gar antithetisch, und insbesondere wenn hinter einer verlockenden Mimikry eine Gefahr lauert, durchschaut Critilo, der Erfahrungsreichere, meistens schon ihre wahre Natur oder argwöhnt sie immerhin, während der junge, naive Andrenio dem trügerischen Schein verfällt.⁴⁴¹ Hier jedoch, in Falsirenas *casa*, stehen die Perspektiven der beiden Männer keineswegs antithetisch in Opposition zueinander, sondern stimmen gänzlich überein; Critilo hegt anfänglich zwar Vorbehalte,⁴⁴² gibt sie gleichwohl nach der ersten Unterhaltung mit Falsirena auf.⁴⁴³ Dass er, Critilo, der Trug gewöhnlich zuverlässig zu erkennen vermag, das Haus in der gleichen Weise perzipiert wie Andrenio, lässt vermuten, dass es wirklich derart beschaffen ist, wie der Erzähler es beschreibt, und dass die Circe es in seiner Abwesenheit verzaubert haben muss.

Verschiedene strukturelle Merkmale der *narratio* und sprachlich-stilistische Elemente der Raumbeschreibung indizieren gleichwohl, wie im Folgenden eingehend zu zeigen sein wird, dass die Opposition in der Raumgestaltung ursächlich keineswegs auf eine tatsächliche Metamorphose (Falsirenas Zauber) zurückgeht, sondern dass das Haus schon beim ersten Betreten dieselbe negative Beschaffenheit aufweist wie zu Episodenende, dass die Raumbeschreibung im ersten Teil der Handlung folglich einem *trompe-l'œil* entspricht und dass der scheinbare Raumwandel durch eine veränderte Perzeption Critilos, durch seine Erkenntnis der wahren Qualität des Raumes, verursacht ist.

sion des Weisen, in der der ungeliebte Sohn Fortunas, das Laster, den Trug aufsucht in der Hoffnung, mit seiner Hilfe in der Gunst der Menschen aufzusteigen. Der Trug vertauscht die Gewänder von Laster und Tugend. Seitdem erscheint das Laster „tan agradable y florido“, die Tugend hingegen „áspera y sembrada de espinas“ (Gracián (2018), S. 234).

⁴⁴¹ Vgl. Baquero Goyanes (1958), S. 27f. Vgl. Alonso (2018), S. 39.

⁴⁴² Vgl. Gracián (2018), S. 251.

⁴⁴³ Vgl. Gracián (2018), S. 252.

Zunächst lassen sich unterschiedliche Subjektivitätsmarker ausmachen, die offenbaren und wiederholt ins Gedächtnis rufen, dass die Raumbeschreibung hier keineswegs ein objektives Bild der *casa* vermittelt, sondern subjektive Sinneseindrücke der *personae*; wie der Raum wirklich beschaffen ist, gibt die Erzählerstimme nicht – jedenfalls nicht ausdrücklich – preis, einzig wie die Protagonisten ihn erfahren.⁴⁴⁴ Zu Beginn der *crisi*, als Andrenio das Haus erstmals betritt, leitet der Erzähler die detailreiche Beschreibung des *patio* mit den folgenden Worten ein: „[P]arecióle haber topado el mismo alcázar de la aurora.“⁴⁴⁵ Das Verb *parecer* in Verbindung mit dem indirekten Objektpronomen *le* und der abhängigen Verbkonstruktion signalisiert eindeutig, dass sich der Raum nicht dem Erzähler in dieser Weise dartut, sondern Andrenio, und es liegt unverkennbar nahe, dass die anschließenden kausalen Gliedsätze, die syntaktisch dem zitierten Hauptsatz subordiniert sind, nicht etwa unversehens, mitten im Ganzsatz, zur Beschreibung der objektiven Realität übergehen, sondern weiterhin die subjektive Perception der *persona* wiedergeben.⁴⁴⁶ Danach erinnert der Gebrauch des indirekten Objektpronomens *le* vor diversen Verben daran, dass die Wirklichkeit hier derart vermittelt wird, wie sie *ihm*, Andrenio, subjektiv erscheint: „El vulgo de las aves **le** recibió con salva de armonía [...], silbándole a porfía el Çéfiro y Favonio“⁴⁴⁷ gibt die Erzählerrede das Raumerlebnis der Figur beispielsweise wieder. Am Ende des ersten raumbeschreibenden Passus⁴⁴⁸ fasst der Erzähler zusammen: „él lo tuvo todo por donaire.“⁴⁴⁹ Wie das Totalitätspronomen *todo* anzeigt, bezieht sich dieser Satz auf die vollständige vorangehende Beschreibung des Raumes. Wiederum

⁴⁴⁴ Vgl. De Stefano (1998), S. 67f.

⁴⁴⁵ Gracián (2018), S. 247.

⁴⁴⁶ Vgl. Gracián (2018), S. 247. Vgl. De Stefano (1998), S. 67.

⁴⁴⁷ Gracián (2018), S. 248 (H.d.V.). Wenig später folgt zudem der Satz: „**le** cantaron Gracias y **le** encantaron Cirzes“ (Gracián (2018), S. 250, H.d.V.).

⁴⁴⁸ Vgl. Gracián (2018), S. 247f.

⁴⁴⁹ Gracián (2018), S. 248.

indizieren verschiedene Elemente, das Verbum *tener* (*por*) und das Deiktikum bzw. tonische Personalpronomen *él*, die subjektive Qualität und folglich die nur bedingte Reliabilität der Wirklichkeitsdarstellung.

Daraus lässt sich ableiten, dass der Erzähler, jedenfalls in diesen Passus, intern auf die *personae* fokalisiert, in der Beschreibung des Raumes ihre Perspektiven – die in dieser *crisi* nicht, wie anderswo im Text, antithetisch in Opposition zueinander stehen, sondern gänzlich koinzidieren – wiedergibt, und doch geht er wiederholt zur Null-Fokalisierung über, vermittelt also eine eigene, überlegene Sichtweise; er kennt schon zu Beginn die Wahrheit, die die *personae* erst im Fortgang der Handlung aufdecken werden.⁴⁵⁰ Sein Mehr-Wissen über Raum und Figur kommuniziert der Erzähler, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, insbesondere mithilfe sprachlicher Elemente der Raumbeschreibung, die (1.) primär die subjektive Sichtweise der Figur auf die materielle Realität des Raumes vermitteln, zugleich jedoch (2.) anspielungsweise – vorwiegend über Doppeldeutigkeit oder Klangähnlichkeit der eingesetzten Lexik – Hinweise auf das verborgene, wahre Wesen des Hauses und insbesondere der Figur Falsirenas (entsprechend der allwissenden Erzähler-Sichtweise) geben. Sie erfüllen folglich (3.) eine antizipatorische Funktion, deuten nämlich bereits *in initio* voraus, was die *personae* erst im Fortgang der Handlung erkennen werden. Und sie sind (4.) auch insofern funktional, als sie vereinheitlichen, ob die veränderte Gestaltung des Raumes als *locus horroris*, nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial, das Ergebnis einer Metamorphose (Falsirenas Zauber) ist, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, oder auf einen Wandel des Blicks

⁴⁵⁰ Zur Fokalisierung vgl. Genette (2010), S. 121-124. De Stefano bestimmt den Erzähler in Graciáns *El Criticón* in gleicher Weise: „[U]n narratore extradiegetico ed eterodiegetico che dipana le fila del racconto e un campo informazionale che, con frequenti e varie infrazioni al regime di focalizzazione interna dominante, si allarga sino alla focalizzazione zero rappresentano le coordinate della situazione narrativa che regge il racconto“ (De Stefano (1998), S. 76).

zurückgeht: Die impliziten Erzähler-Hinweise indizieren in der Tat eine defiziente Perzeption der *personae* im ersten Teil der Handlung, vor Critilos Reise, und deuten an, dass sich der Raum nicht erst in einen *locus horroris* verwandeln wird, sondern bereits zu Beginn so beschaffen ist, und dass die beiden Protagonisten, wenn sie sich in einem herrlichen Palast mit Lustgarten wähnen, bloß einer Illusion erliegen, ja, dass sie, wie Egenio es treffend zum Ausdruck bringt, „cieno por cielo“⁴⁵¹ halten.

3.3.4 Komplexe Informationsvermittlung im Medium der Raumbeschreibung – implizit-auktoriale Erzählerhinweise (Polysemien, Paronomasien, Symbolik, mythologische Referenzen)

Zu Beginn der Raumbeschreibung wird der *patio* als „muy desahogado“ und die *casa* als „harto desenfadada“ äußerst positiv, so scheint es, bestimmt.⁴⁵² In beiden Fällen liegen jedoch Polysemien vor, die sowohl eine positive oder neutrale als auch eine negative Bedeutung besitzen: *desahogado* bedeutet zwar *geräumig*, jedoch – wenn der Referent eine Person ist – auch *unverschämt* und *desenfadado* wiederum *geräumig*, aber auch *freizügig* oder *ungehemmt*.⁴⁵³ Die vordergründige, auf den ersten Blick ersichtliche (im Kontext der Raumbeschreibung näherliegende), positive Bedeutung des mehrdeutigen Ausdruckes bestimmt in beiden Fällen die materielle Realität des Raumes – so, wie die Figur sie erlebt – näher, während die andere, negative Bedeutung als Anspielung auf das verborgene, wahre Wesen der Hexe verstanden werden kann.⁴⁵⁴

Anschließend wird die kunstreich gestaltete Decke des Palastes als „un cielo alternado de serafines, pero sin estrella“ metonymisch

⁴⁵¹ Gracián (2018), S. 259.

⁴⁵² Gracián (2018), S. 247.

⁴⁵³ Zur Bedeutung von *desahogado* vgl. <https://dle.rae.es/?id=CO4Yvx8> (12.03.2019). Zur Bedeutung von *desenfadado* vgl. <https://dle.rae.es/?id=CsxNoN8> (12.03.2019).

⁴⁵⁴ Vgl. Checa (1986), S. 127.

(das Motiv steht hier für den Motivträger) bezeichnet.⁴⁵⁵ Wiederrum wird in der Raumbeschreibung ein Ausdruck – *sin estrella* – eingesetzt, der zwei Signifikate besitzt: einerseits ein wertfreies wörtliches (*sternlos*), das, vom Kontext her unverkennbar näherliegend, die materielle Wirklichkeit des Hauses charakterisiert, andererseits ein negatives bildsprachliches (*glücklos*), das, freilich sehr vage, auf das Verhängnis der Opfer Falsirenas und antizipatorisch auf den Fortgang der Episodenhandlung anspielt.⁴⁵⁶ Vom Seraphimhimmel geht der Blick zum Wasserspiel in der Mitte des *patio*, „una agradable fuente“, deren lyrische Beschreibung mithilfe eines oxymorischen Bildes auf die Ambiguität des Ortes (und der Figur) hinweist: „[E]quívooca de aguas y fuegos“ ist sie, und eine kleine Cupido-Figur steht darauf, die mit Pfeil und Bogen auf „cristales abrasadores, ya llamas, y ya linfas“ zielt.⁴⁵⁷ Die Feuermetaphern, ebenso wie die Seraphim als Feuerengel, antizipieren dabei „aquel fuego más que infernal“, der nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial an die Stelle hellen Sonnenlichts getreten sein und den Raum in ein trübes, unstetes Licht hüllen wird.⁴⁵⁸

Der Lustgarten wird als „un Chipre tan verde“ verbildlicht. Dieses Toponym evoziert Assoziationen zum Dionysischen, insbesondere zu Wein – Zypern war im Altertum für seinen Wein bekannt⁴⁵⁹ –, und deutet zugleich, berücksichtigt man, dass die im Meer geborene Aphrodite bzw. Venus, wie Hesiod in seiner *Theogonie* erzählt, in Zypern an Land ging und dass in der zyprischen Hafenstadt Paphos der wichtigste, ihr geweihte Tempel stand,⁴⁶⁰ Falsirenas Rolle als Venus-Figur voraus, der Andrenio verfallen

⁴⁵⁵ Gracián (2018), S. 247.

⁴⁵⁶ Vgl. De Stefano (1998), S. 70. Vgl. Gracián (2018), S. 247 (Fußnote 6).

⁴⁵⁷ Gracián (2018), S. 247.

⁴⁵⁸ Gracián (2018), S. 261.

⁴⁵⁹ Vgl. Gracián (2018), S. 248 (Fußnote 11).

⁴⁶⁰ Vgl. Hesiod: *Theogonie*. Übersetzt und erläutert von Raoul Schrott. München: Carl Hanser 2014, S. 15. Vgl. auch Gracián (2018), S. 248 (Fußnote 11).

wird.⁴⁶¹ Der Farbe Grün lässt sich ein symbolischer Sinn über einen intratextuellen Bezug zur *crisi* VII des ersten Teiles zuweisen, in der der Palast des Königs Falimundo (einer Personifikation des *engaño*) Gegenstand der Beschreibung wird.⁴⁶² Wie in Falsirenas Haus werden die Raummerkmale dabei nicht um ihrer selbst willen benannt, sondern erfüllen eine zeichenhafte Funktion: Sie verbinden eine deskriptiv-neutrale und eine wertende, moralische Bedeutung, definieren einerseits die materielle Wirklichkeit des Raumes, deuten andererseits jedoch konnotativ auf verschiedene Laster und Sünden hin und offenbaren solcherart das wahre Wesen des Königs und seines Hofes.⁴⁶³ Gewöhnlich sind beide Deutungsmodi evident, und es bedarf keiner zusätzlichen Explizierung der Nebenbedeutungen. Für die Farbe der Schlossfenster gibt der Erzähler die Interpretation gleichwohl *in explicitis* vor: Sie sind ganz in Grün gehalten, „color alegre por lo que promete y el que más engaña.“⁴⁶⁴ Eingedenk dieser Bedeutungszuschreibung könnte die Farbe Grün auch hier, in Falsirenas Lustgarten, wiederum auf den trügerischen Schein des Raumes und der Figur weisen.

Ist die Raumbeschreibung zunächst weitgehend auf visuelle Eindrücke beschränkt, so treten in Falsirenas Lustgarten die olfaktorischen der zierlichen Blüten, „vistosamente odoríferas“, hinzu, die „humos fragantes“ freisetzen.⁴⁶⁵ Abermals – wie im Falle von *desabogado* und *desenfadado* – verwendet der Erzähler einen Ausdruck – *humos* – der neben einer neutralen Bedeutung (*Dämpfe*),

⁴⁶¹ Wenig später wird Falsirena als „Venus deste Chipre“ bezeichnet (Gracián (2018), S. 248). Die mythologischen Figuren, die in Falsirenas Lustgarten aufgerufen werden – Venus, die Grazien, Cupido, Nymphen, Zephyr/Favonius, Circe – sind sämtlich mit sinnlicher Liebe und Verführung assoziiert (vgl. Gracián (2018), S. 247-250).

⁴⁶² Zur Interpretation des Königs und seines Hofes als Allegorien des *engaño* vgl. Romera-Navarro (1950), S. 77f.

⁴⁶³ Vgl. Checa (1986), S. 127.

⁴⁶⁴ Gracián (2018), S. 164.

⁴⁶⁵ Gracián (2018), S. 248.

die die materielle Realität des Raumes – so, wie sie dem jungen Mann erscheint – beschreibt, auch eine negative, moralische Bedeutung (*Einbildung, Eitelkeit*) trägt, die anspielungsweise auf das wahre Wesen der Hexe hinweist.⁴⁶⁶

Wenig später steigt Andrenio über Stufen „de p[ó]rfidos (ya p[é]rfidos, que al baxar serían ágatas)“ in den oberen Stock des Hauses hinauf.⁴⁶⁷ Waren es bisher zuvörderst polyseme Wörter, die verschiedene Signifikate verbinden und auf diese Weise einerseits deskriptiv eine Raumkomponente charakterisieren und andererseits, anspielungsweise, zugleich auf den trügerischen Charakter des Ortes oder die Lasterhaftigkeit Falsirenas weisen, werden hier Paronomasien eingesetzt, die einen ähnlichen Effekt entfalten wie die Polysemien, insofern auch sie jeweils zwei unterschiedliche Angaben zu Raum und Figur – die eine wörtlich und völlig unverkennbar, die andere über die Klangähnlichkeit bloß insinuiert – gleichzeitig vermitteln. Das paronomastische Wortspiel mit *pórfidos* (*Porphyre*) und *pérfidos* (*tückisch, hinterhältig*), das in einer Parenthese expliziert und insofern vereindeutigt wird, verbindet wiederum eine positive Bedeutung – das edle Material, woraus die Stufen gearbeitet sind – und eine negative, moralische, welche die Hausherrin näher bestimmt;⁴⁶⁸ das zweite Wortspiel, mit *águas*

⁴⁶⁶ Zur polysemen Bedeutung von *humo* vgl. <https://dle.rae.es/?id=KpNXEPI> (12.03.2019). Vgl. Checa (1986), S. 127. Ein weiteres Beispiel für die gezielte Verwendung mehrdeutiger Ausdrücke bildet an dieser Stelle das Substantiv *pensil* (*Lustgarten*, aber – adjektivisch – auch *hängend, in der Schwebelage befindlich*) und das Verb *suspender* (*entzücken, hinreißen*, auch jedoch *hängen, in der Schwebelage halten*). Vgl. Gracián (2018), S. 248. Zur Bedeutung von *pensil* vgl. <https://dle.rae.es/?id=STga1vg> (12.03.2019). Zur Bedeutung von *suspender* vgl. <https://dle.rae.es/?id=Yp0F2Mc> (12.03.2019). In beiden Fällen weist wiederum die vordergründige, vom Kontext her näherliegende Bedeutung der Polysemien auf die materielle Realität des Gartenidylls bzw. dessen positive Wirkung auf den Betrachter, der andere Sinn auf das Verhängnis der Opfer Falsirenas und antizipatorisch, wenn auch freilich sehr vage, auf den Fortgang der Handlung bzw. das Schicksal Andrenios. Vgl. hierzu De Stefano (1998), S. 70.

⁴⁶⁷ Gracián (2018), S. 250.

⁴⁶⁸ Vgl. Checa (1986), S. 127.

(*Achate*) und *a gatas* (*auf allen vieren*), dagegen besitzt eine primär antizipatorische, den Fortgang der Handlung vorauskündende Funktion. Während das Substantiv *águas* wiederum das Material der Stufen bestimmt, präfiguriert der feststehende adverbiale Ausdruck *a gatas*, der über die Klangähnlichkeit evoziert wird, bildhaft die drohende Metamorphose Andrenios in ein (vierbeiniges) Tier. Dieses zweite paronomastische Wortspiel wird im Text nicht expliziert und doch in gewisser Weise vereindeutigt, denn im Satz-zusammenhang bzw. semantischen Kontext erscheint die vordergründige, literale Lesart wenig sinnfällig, der zufolge sich die Porphyre beim Hinabsteigen der Stufen in Achate verwandelt haben werden. Die Absurdität dieser wörtlichen Aussage lässt aufmerken und lädt geradewegs dazu ein, einen verdeckten Sinn zu suchen. In beiden Fällen, bei *pórfidos* – *pérfidos* sowohl wie bei *águas* – *a gatas*, tritt der Erzähler also sehr deutlich hervor, deutlicher als in den vorhergehenden Beispielen, und disambiguiert die Anspielungen oder lässt jedenfalls die vermittels der Klangähnlichkeit insinuierten Deutungsmodi näherliegend erscheinen als die wörtlichen.

Im oberen Stock befinden sich „muchas cuadras, muy desenfadas todas.“⁴⁶⁹ Dessen ungeachtet, dass hier abermals der polyseme Ausdruck *desenfadado* Gebrauch findet, ist auch die Beschreibung der Zimmer als *cuadras* anspielungsreich-mehrdeutig: In einer heute eher ungebräuchlichen Verwendung kann dieses Substantiv zwar ein *geräumiges Zimmer* („pieza espaciosa“) bezeichnen – dies ist wiederum der vordergründige, vom Kontext der Raumbeschreibung her näherliegende Sinn, der der Perzeption der Figur entspricht –, häufiger bedeutet *cuadra* jedoch *Pferdestall* („caballeriza“), und ferner ist eine pejorative Verwendung in Bezug auf einen *besonders dreckigen Ort* („lugar muy sucio“) belegt.⁴⁷⁰ Auch an diesen Ausdruck binden sich folglich Nebenbedeutungen, die

⁴⁶⁹ Gracián (2018), S. 250.

⁴⁷⁰ <https://dle.rae.es/?id=BPCVtaV> (08.03.2019).

bildhaft-präfigurierend die wahre Beschaffenheit des Hauses (ein Stall voller Tiermist und Dreck) preisgeben.

Die *techos* im oberen Stock des Hauses sind solcherart getäfelt, „que remedando cielos, hizieron a tantos ver a su despecho las estrellas.“⁴⁷¹ Wörtlich verstanden haben schon viele die Sterne der bemalten Decke, einer Himmelsimitation – auch dies gewiss eine Anspielung auf Falschheit und Scheinhaftigkeit der Figur und des Ortes –, betrachtet; als idiomatische Wendung bzw. konventionalisierte Metapher hingegen deutet *ver las estrellas* auf körperliches Leid hin.⁴⁷² Dabei lässt der adverbiale Zusatz *a su despecho, wider ihren Willen*, eine Interpretation der *estrellas* als Raumelemente ausgesprochen unwahrscheinlich erscheinen. Wie schon bei den Paronomasien (*pórfidos* – *pérfidos* und *águas* – *a gatas*) tritt der mehrweisende Erzähler an dieser Stelle deutlich hervor und schließt die literale, vom Kontext der Raumbeschreibung her näherliegende Lesart mehr oder minder deutlich aus oder lässt sie im semantischen Satzzusammenhang jedenfalls wenig sinnfällig erscheinen (Weshalb sollte es *wider ihren Willen* gewesen sein, die Sterne einer Himmelsmalerei zu betrachten?) und hebt solcherart die andere, über die Mehrdeutigkeit des Ausdruckes mit-transportierte Lesart, der zufolge sie körperliches Leid erfahren haben, merklich hervor. Explizit und nicht bloß über sprachlich-stilistische Mittel distanziert sich der Erzähler, bloß selten, zuvörderst in hypothetischen Einschüben, von der Sichtweise der erlebenden Figur und gibt eine eigene Interpretation des Raumes preis, so etwa, wenn Andreño in Falsirenas Lustgarten scheinen möchte, dass ihn „[e]l vulgo de las aves [...] con salva de armonía“ grüßt, und der Erzähler bisig anfügt: „si ya no fue darle la vaya“,⁴⁷³ also an der Wirklichkeitswahrnehmung der Figur zweifelt und die Interpretationsmöglichkeit eröffnet, dass die Vögel ihn nicht, wie er wähnt, mit

⁴⁷¹ Gracián (2018), S. 250.

⁴⁷² Vgl. De Stefano (1998), S. 70.

⁴⁷³ Gracián (2018), S. 248. Vgl. De Stefano (1998), S. 72.

Harmoniesalven, sondern mit Spott empfangen.⁴⁷⁴ Teilt der Erzähler die wahre, verborgene Realität, die die Figur verkennt, gewöhnlich implizit über (meistens auf Polysemien und Paronomasien basierende) Anspielungen in der Beschreibung des Raumes mit, so bringt er sie hier, obgleich bloß hypothetisch, als mögliche Realität, formuliert, ganz deutlich zum Ausdruck.

Zwischen und nach den Raumbeschreibungen finden sich überdies ganz unverhohlene Erzähler-Hinweise auf die defiziente Perception der Figuren (z.B. „estaba tan ciego de su pasión Andrenio, que no le quedaba vista para ver otro“⁴⁷⁵) und das Wesen Fal-sirenas (sie sei etwa „vana“⁴⁷⁶ und spreche „mudando a cada palabra su afecto, ensartando perlas hilo a hilo y mentiras en cadena“⁴⁷⁷), und schon vor der Handlung um die Figur der Hexe flicht der Erzähler antizipatorische Elemente ein, die – wenn auch freilich sehr vage – auf die drohende Gefahr weisen, so zu Beginn der *crisis* beispielsweise die mahnenden Zeilen über das böse Weib (*in genere*), das mit dem Teufel im Bunde stehe und in allen Lebensaltern die ärgste Gefahr des Mannes sei,⁴⁷⁸ sowie insbesondere die anschließend in die Handlung einführenden Worte: „¡Oh, cómo le previno el escarmentado Critilo al engañado Andrenio, mas qué poco le aproveché! Partió ciego a buscar luz a la casa de los incendios.“⁴⁷⁹ Elemente wie diese sollen hier jedoch nicht tie-

⁴⁷⁴ Vgl. De Stefano (1998), S. 72.

⁴⁷⁵ Gracián (2018), S. 253.

⁴⁷⁶ Gracián (2018), S. 248.

⁴⁷⁷ Gracián (2018), S. 248.

⁴⁷⁸ Vgl. Gracián (2018), S. 246f.

⁴⁷⁹ Gracián (2018), S. 247. Vgl. De Stefano (1998), S. 73f. Die Blindheitsmetapher wird im Fortgang des Kapitels wiederholt (leitmotivisch) aufgegriffen. Die damit assoziierte Lichtmetapher findet sich zu Episodenende in Bezug auf die erlösten Opfer der Hexe wieder: „Salieron todos a la luz de dar en la cuenta, desconocidos de los otros, pero conocidos de sí“ (Gracián (2018), S. 263). Zu Beginn der Handlung stehen also Blindheit und Dunkelheit bzw. die Suche nach Licht (*engaño*), am Ende Sehen bzw. Erkenntnis und Licht (*desengaño*). Vgl. hierzu De Stefano (1998), S. 74.

fergehend betrachtet werden, da sie dem Anliegen dieses Kapitels (zu den Funktionen der Raumbeschreibung am Beispiel von Fal-sirenas Haus) nicht dienlich sind.

4 SCHLUSSBETRACHTUNG

Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* vermittelt eine durch und durch satirische Vision der Stadt Madrid. Die Elemente der *novela*, die in der vorliegenden Studie untersucht wurden – insbesondere die Perspektivierung der Stadt, die Figurentypisierung und die vielzähligen ästhetischen Darstellungsverfahren – stehen ganz im Dienst der *meiosis*, der Erniedrigung und Entwürdigung, auf die satirische Texte gewöhnlich abzielen. Im Kapitel 2.1 konnte gezeigt werden, dass Madrid konsequent *anders*, auf ungewohnte Weise, perspektiviert wird und dass die diversen Ausprägungen des Anderssehens in mehrfacher Hinsicht funktional sind: Im *tranco* II wird zunächst ein kataskopischer Blick vom höchsten, privilegiert im Stadtzentrum verorteten *point of vantage*, der Torre de San Salvador, auf die Stadt geworfen, der, im Zusammenwirken mit der Schwarzkunst des Hinketeufels, eine panoramatische Innenschau der Stadt gewährt; anschließend, bei der Durchwanderung der Raumallegorien im *tranco* III, wird über Hinweise auf einen Quasi-Traumzustand ein onirischer Blick mindestens angedeutet (der, wie gezeigt, mit der Allegorienhaftigkeit des Geschehens zusammenhängen könnte), und im *tranco* VIII bietet zuletzt der Toilettenspiegel der Kuppelmutter Rufina, zu einem katoptromantischen ‚Fernsehgerät‘ umfunktioniert, von Sevilla aus einen teleskopischen Blick auf Madrid. Allen drei Modi des Anderssehens sind konventionelle Bedeutungszüge eingeschrieben, und sie binden *El Diablo Cojuelo* gattungshistorisch an eine reiche, auf antike Vorläufer zurückweisende Satiretradition an, insbesondere an die menippeische, die die *novela* über eine intertextuelle Referenz *in explicitis* auf den Lukianischen *Ikaromenippos* als Gat-

tungsmuster selbst vorgibt. Allen voran die Herabschau von einer *specula* bildet ein Grundmotiv der Menippea. Sie trägt überdies wesentlich zur intendierten satirischen *reductio* bei, visualisiert sie in räumlichen Kategorien (Höhe, Distanz) bzw. durch eine relative Herabsetzung im Raum, verursacht, wie am Primärtext erwiesen, eine optische Verzerrung der Stadt, verringert die sie bevölkernden Menschen auf eine zwergenhafte Größe und entpersonalisiert sie zu einer bloßen Masse, und lässt solcherart verschiedene Modi sekundärer Verbildlichung erst sinnfällig werden, Metaphorisierungsverfahren, die wiederum eine satirisch reduzierende Wirkung entfalten. Die Kataskopie ebenso wie die Teleskopie mithilfe des verzauberten Spiegels erfüllen ferner eine konstitutive Funktion für die Handlung, plausibilisieren insbesondere, wenn auch auf unterschiedliche Weise, wie eine überbordende Fülle an Stadtbewohnern, jeweils einzeln, unvermittelt und in rascher Abfolge in den Blick genommen werden kann. Die Akkumulation vielzähliger, spärlich umrissener Szenen an diversen Orten in merklich verringerter Zeit (zuvörderst Erzählzeit), insbesondere im Zusammenwirken mit der Verlaufshaftigkeit oder kurzen Dauer der inszenierten Personenhandlungen, erzeugt einen Eindruck von Gleichzeitigkeit und Statik, lässt Madrid, paradoxerweise trotz oder gerade wegen der Dynamik des rasch von Figur zu Figur gehenden Blicks, wie ein Bild erscheinen und konnte insofern als ein Verfahren zur narrativen Darstellung der Gleichzeitigkeit vielgliedriger Raumstrukturen bestimmt werden.

Im selben Kapitel wurden ferner die beiden ungleichen Perzeptionsweisen Don Cleofás' und des Hinketeufels, assoziiert mit der epochentypischen Opposition von *engaño* und *desengaño*, betrachtet und der Kunstgriff, dass ausgerechnet ein Teufel, und noch dazu der hinkende, als satirische *persona* zur Entlarvung der Wahrheit eingesetzt wird, als ein ironisierendes Moment bestimmt. Während Don Cleofás, dessen Erkenntnisgabe, wie rekurrente, auf den Augenscheinweisende Unsicherheitssignale im Text anzeigen, auf die sinnlich-externen Reize seiner direkten Umwelt beschränkt ist,

wiederholt dem trügerischen Schein erliegt (*engaño*), besitzt der hinkende Teufel, übersinnlich begabt, eine merklich erweiterte Sehfähigkeit, einen tiefergehenden Blick, der ihn in die Lage versetzt, die verborgene, hinter dem Schein liegende Wahrheit – soziales Elend und moralische Perversion der Stadt – offenzulegen und den Ersteren aus seinen Illusionen zu befreien, zu enttäu-schen (*desengaño*). Dabei verbleiben sie im Verhältnis zu Madrid konsequent im Modus distanzierter, unbeteiligter Beobachter, denen sich der Stadtraum und die ihn bevölkernden Menschen als satirisches Schauobjekt dartun (ganz anders als insbesondere in den *trancos* IV und V sowie IX und X, in denen sie ihre Zuschauerrolle aufgeben und es zu Interaktionen kommt). Christliche Konnotation, Selbstdefinition, Name und äußere Gestaltung (das Hinken als Symbol der Lüge bzw. Attribut der *Bugia* in Cesare Ripas *Iconologia*) weisen den sich als *desengañador*, als Wahrheitsbringer gebarenden Diablo Cojuelo gleichwohl als Lügner und gar als Verkörperung der Lüge aus und lassen folglich die Glaubwürdigkeit bzw. Zuverlässigkeit der weitgehend durch ihn vermittelten Stadtdarstellung fragwürdig erscheinen, negieren sie nicht gänzlich, aber ironisieren sie. Die satirische *persona* des Hinketeufels einsetzend, vermag der Autor einerseits mit scharfer Feder eine Satire auf das Madrid seiner Zeit darzureichen, sich andererseits zugleich aber davon ironisch zu distanzieren.

Im Kapitel 2.2 wurden die vielfältigen Reduktionsstrategien, die zur Verringerung und Entwürdigung der spanischen Königsstadt eingesetzt werden, herausgearbeitet und auf ihre Wirkung hin untersucht. Einerseits ist die Text-Wirklichkeit selbst, das Was der Stadtdarstellung (*histoire*), ohnehin negativ konnotiert: In Madrid treten ohne Ausnahme sittlich verdorbene Menschen mit niederen Absichten auf, die eine typisierte – auf ein merklich überzeichnetes Laster oder soziales Übel reduzierte – Gestaltung aufweisen, wie sie für Satiren und v.a. für satirische Typenkomödien der Epoche charakteristisch ist, die also nicht als vielschichtige Individuen konzipiert sind, sondern konsequent als Verkörperun-

gen bestimmter *negativa*. Sie entsprechen in weiten Teilen dem üblichen Personal zeitgenössischer Satiren. Andererseits entfalten insbesondere die vielzähligen ästhetischen Mittel, das Wie der Stadtdarstellung (*discours*), eine reduzierende Wirkung, werten also die ohnehin bereits negative Text-Realität zusätzlich ab. Darunter treten am häufigsten die verbildlichenden Verfahren der Animalisierung und der Verdinglichung auf, letztere insbesondere unter Rekurs auf Essensmotive. Jene verringert die Menschen auf Tierhaftes, Triebe und Leibliches; diese stuft sie auf den Status unbelebten Stoffs herab; beide zielen auf Entmenschlichung ab. Gegenstand der Verbildlichung ist dabei vorwiegend das Äußere der Stadtbewohner, ihre Physis. Die Animalisierung steht, da an die Tiermotive vielfach stereotype Merkmale gebunden sind, auch ganz im Dienst der Figurentypisierung; sie betont zusätzlich, worauf die Stadtbewohner ohnehin verringert sind. Die vielfältigen Essensmotive weisen wiederum auf die Leiblichkeit des Menschen – vielleicht schwingt auch die *Vanitas*-Symbolik mit, die ihnen in barocken Stillleben vielfach anhaftet –, und manche von ihnen, ebenso wie die stellenweise ungewöhnlich komplizierte, von Hypotaxe, Zeugmata, Hyperbata und Anakoluthen charakterisierte Syntax, weisen überdies auf das Chaos, die *confusión*, die Madrid wiederholt explizit attestiert wird. Neben den vielfach eingesetzten metaphorischen Verfahren ließen sich zuvörderst folgende Reduktionsmittel registrieren: die synekdochische Anatomisierung, die die Stadtbewohner auf eine bloße Summe von Einzelteilen verringert bzw. verbal vivisektiert und auf diese Weise wiederum auf Leibliches (Körperteile) oder unbelebten Stoff (Kleidung) herabsetzt; hyperbolische Bilder, welche die Laster und sozialen Übel der Menschen geradezu ins Unmögliche steigern; ironisch-unernste Euphemismen, die vermittels des Schein-Versuchs, die negative Qualität des Bezeichneten zu verdecken, diese umso deutlicher offenlegen; und Wortspiele, die neben einem evidenten neutralen oder positiven Sinn implizit, meistens über Polysemien, seltener über Homonymien oder Paronomasien, ei-

nen negativen Nebensinn mitteilen. Überdies wird die satirische *reductio* der Stadt durch einen scharfen Kontrast forciert: Andere Städte, andalusische wie Sierra Morena, Córdoba, Écija, Carmona und Sevilla, werden im Unterschied zu Madrid keineswegs satirisch reduziert, sondern, im Gegenteil, meistens enkomiastisch überhöht (*laudes urbium*).

Das Kapitel 2.3 sollte zeigen, dass neben den im Kapitel 2.2 herausgearbeiteten auch Strategien der ‚Infernalisierung‘ zur satirischen *meiosis* der Stadt beitragen, Strategien, die ihr Züge einer Hölle verleihen. Zunächst konnte gezeigt werden, dass manche der auf die Stadt projizierten Motive – siedende und verstümmelte Menschen – an bekannte Höllendarstellungen wie den Danteschen *Inferno* denken lassen, dass einzelne Menschen metaphorisch zu Dämonen herabgesetzt werden, dass sich der Hinkende zuweilen von der Schar der Teufel ausnimmt und auch dass verschiedene Parallelen in der physischen Gestaltung bzw. deren bildhafter Beschreibung wiederholt Bezüge zwischen Mensch und Teufel herstellen. Ferner konnte nachgewiesen werden, dass Stadt und Hölle (so, wie die *novela* sie zeichnet), ebenso wie die Gestalten, die darin jeweils beheimatet sind, in bestimmten Gestaltungszügen invertiert scheinen, dass sie antithetisch in Opposition zueinander stehen, jene aber Eigenschaften aufweist, die herkömmlich eher mit der Hölle assoziiert sind, und diese recht weltlich, nach dem Muster menschlicher Gesellschaft, konzipiert ist. Mit der Verkehrung beider Orte wird einerseits der im Barock beliebte Topos einer gleichsam auf dem Kopf stehenden Welt (*mundo al revés* bzw. *mundus perversus*) aufgerufen, andererseits treten die infernalisischen Züge der Stadt im scharfen Kontrast zur ‚verweltlichten‘ Hölle umso deutlicher hervor. Während Madrid nämlich, wie ausführlich beschrieben wurde, als ein Raum des Chaos und der unüberblickbaren Vielheit, der Sünde und der sittlichen Verderbnis, der Lüge und des Betruges konzipiert ist, wo zahlreiche Menschen, sämtlich niederen weltlichen Werten hingegeben, sämtlich typisierte Verkörperungen bestimmter Laster oder sozia-

ler Übel, konfus umherwimmeln und immer wieder gegen weltliches wie religiöses Gesetz verstoßen, einander in einem unerbittlichen *bellum omnium contra omnes* betrügen und Schaden zufügen, einander viel mehr ‚Teufel‘ sind als die Teufel selbst, ist die Hölle im deutlichen Unterschied dazu als ein Raum der Ordnung und des Rechtes konfiguriert, wo ein hierarchisierter, strikt nach Befehl und Gesetz verfahrenender justizieller Verwaltungsapparat seinen Dienst tut, und die Höllendiener werden wider Erwarten kaum unheilstiftend tätig, sondern interagieren auf friedvolle Weise mit der Stadtbevölkerung: Dienerschaft, Verehrung, Freundschaft und Ehe definieren die inszenierten Verhältnisse zwischen Mensch und Teufel. Bisweilen werden dabei auch Fälle eines burlesken Rollentausches manifest, Fälle, in denen Opfer- und Täter-Rolle von Mensch und Teufel invertiert scheinen. Auch die Tatsache, dass im Lügenpfuhl Madrid, wie im Kapitel 2.1 gezeigt, ausgerechnet ein Repräsentant der Hölle als Vermittler der Wahrheit fungiert, fügt sich hervorragend in dieses Muster einer Verkehrung von Stadt und Hölle ein.

Bevor das Madridbild in Graciáns *El Criticón* analysiert wurde, war das Kapitel 3.1 als Exkurs, aber auch als Vorbereitung auf das Kapitel 3.2, zunächst der Untersuchung exemplarisch ausgewählter Passus gewidmet, in denen das Wahrnehmungsvermögen des Menschen teils implizit, teils explizit problematisch wird. Die *novela* führt wiederholt vor, wie die beiden antithetisch konzipierten Protagonisten dasselbe Objekt, meistens eine allegorische Figur oder einen Raum, auf unterschiedliche und gar entgegengesetzte Weise wahrnehmen und die Ursachen dieser Biperspektivität anschließend vielfach in den Wechselreden der *personae* (nicht selten unter Einbezug der perzipierten Figur selbst oder eines schärfer sehenden bzw. mehr wissenden Begleiters) thematisiert werden. Aus den analysierten Szenen ließen sich verschiedene Faktoren ableiten, die Perzeption in *El Criticón* wesentlich bedingen und zu divergierenden Seherfahrungen führen können: sowohl subjekt-immanente Faktoren wie Charakter, Erfahrungheit und akute Stim-

mung als auch die räumliche Verortung des Subjekts im Verhältnis zum Gegenstand, aber auch dieser selbst, der vielfach mehrdeutig und voller Widersprüche ist – bisweilen überdeckt ein positiver Schein ein negatives Sein, bisweilen ein negativer Schein ein positives Sein, bisweilen ist das Wesen des Gegenstandes *de facto* kontradiktorisch, weist Positives und Negatives auf – und, so beschaffen, von sich aus konträre Seherfahrungen hervorruft. Alle diese Szenen artikulieren *in summa* eine Wahrnehmungskritik; sie führen vor, wie bedingt, subjektiv, relativ und partial, kurzum wie unzulänglich also die Perzeption des Menschen ist und wie ambivalent, wie trügerisch die Welt.

Im Kapitel 3.2 konnte gezeigt werden, dass die *novela* die Stadt im Wesentlichen nicht auktorial in der Erzählerrede bestimmt, sondern verschiedene (teils mehr, teils minder reliable) *personae* – Critilo, Andrenio, den Weisen, Artemia und den Hofmann – ihre Perspektiven auf Madrid artikulieren lässt. Diese personalen Stadtdarstellungen wurden untersucht, im Hinblick sowohl auf die inhaltlichen Zuschreibungen, die darin auf die Stadt angewendet werden, wie auch auf die ästhetischen Verfahren, mit deren Hilfe sie vermittelt werden. In der *crisi* XI des ersten Teiles werden wiederum die antithetischen Perspektiven der beiden Männer auf Madrid konfrontiert, die positive des illusionierten Jüngeren und die negative des urteilsfähigen Älteren. Andrenio zählt zunächst in einer konventionellen, idealisierenden Metaphernsprache (v.a. königliche und Lichtmotive) verschiedene Zuschreibungen Madrids auf, vorwiegend im Zusammenhang mit seiner Funktion als Residenzstadt und Herrschaftszentrum des spanischen Weltreichs. Dieses durchweg positive Madriddbild wird jedoch bloß aufgerufen, um es fragwürdig werden zu lassen: Die Stereotypizität der – eingedenk des historischen Kontextes – nur mehr leeren Topoi, die Konzeption des jungen Mannes, naiv und unkundig, ebenso wie die Tatsache, dass andere, zuverlässigere, als kritisch, gebildet oder weise ausgewiesene *personae* eine (weitgehend) negative Sicht auf Madrid bekunden, diskreditieren es. Der Ältere bestimmt Ma-

drid – über sieben Vossianische Antonomasien – als eine Summe der Schlechtigkeit diverser emblematischer Großstädte. Die antithetisch konzipierten Männer erfassen also, wie so oft, jeweils bloß eine Seite der Welt, der eine die positive, der andere die negative. Bezeichnenderweise sind es die mit der Weisheit assoziierten *personae*, die beides, Gutes und Schlechtes, an Madrid erkennen. Der stoische Weise führt die widerläufigen Stadtvisionen der beiden Lebenspilger, behutsam abwägend, zu einer Synthese zusammen, attestiert Madrid *todo lo bueno* und *todo lo malo*, und doch überwiegen ihm zufolge aufgrund der vielen Fremden, die nur Schlechtes in die Stadt mitbringen, die *vitia*. Dieses maßvolle, *in summa* aber pessimistische Urteil stimmt, wie erwiesen, mit dem Madridbild der weisen Artemia überein. Sie tadelt noch zwei andere *negativa* der Hofstadt: die kleinstädtischen Züge, die ihr, ob schon ein ‚Babylon‘, noch immer anhaften, und die moralische Verderbnis der sie bevölkernden Menschen. Eine Durchsicht der *personae*, mit denen die beiden Männer in Madrid interagieren, konnte das letztere Übel bestätigen: Sämtlich versuchen sie aus Habgier, die Protagonisten zu betrügen und ihres wertvollen Besitzes zu berauben. Wie in Vélez de Guevaras *El Diablo Cojuelo* ist Madrid ein Raum der Lüge und des Betruges, der Sünde und der sittlichen Verderbnis, wimmelnd von durch und durch lasterhaften Menschen, und nicht eine Figur tritt dabei als positives Gegen-Beispiel hervor. Während die inszenierten Stadtbewohner in *El Diablo Cojuelo* jedoch ein vielfältiges Panorama menschlicher Laster und sozialer Übel verkörpern, illustrieren sie in *El Criticón* mehrheitlich bloß eine Sünde: *avaritia*.

Der *cortesano* zuletzt, wiederum auf die moralische Verdorbenheit der Stadtbewohner verweisend, bestimmt Madrid als einen Raum großer Gefahr. Dazu bedient er sich einer mythologischen Metaphernsprache, bezieht unterschiedliche bekannte Gestalten und Motive aus dem neunten, zehnten und zwölften Gesang der homerischen *Odyssee* als fortgesetzte Metapher sinnfällig auf die Stadt und ihre Bewohner und verbildlicht sie solcherart als eine gefah-

renreiche Meerenge voller tückischer mythologischer Wesen. Diese Metaphorik durchzieht, da andere *personae* sie anschließend aufgreifen, *ab initio ad finem*, d.h. vom Betreten des Buchladens in der Calle de Toledo bis zur Erlösung der Opfer Falsirenas, den ganzen in Madrid verorteten Teil der Handlung. Unter Rekurs auf Motive aus dem Mythos von Theseus und Ariadne verbildlicht Critilo die Stadt zudem als ein Labyrinth. Beide, die Metapher des Irrgartens ebenso wie jene der tückischen Gewässer, definieren die Residenzstadt als einen gefährvollen Durchgangsraum, der Vorankommen und Erreichung des Zieles (Felisindas, des Glücks) zu verhindern droht, und fügen sich insofern hervorragend in das allegorische Muster der *peregrinatio vitae* ein, wie es der Handlung der *novela* zugrunde gelegt ist.

Im Kapitel 3.3 wurden abschließend am Beispiel von Falsirenas Haus, des wesentlichen Handlungsortes in der *crisi* XII des ersten Teiles, verortet im Randgebiet von Madrid, die Funktionen der Raumbeschreibung herausgearbeitet. Es konnte zunächst erwiesen werden, dass sich die Gestaltung des Raumes, jedenfalls in der Perzeption der beiden Männer, nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial – Zäsur und Wendepunkt der Episodenhandlung – wesentlich ändert, ja, sich konnotativ geradezu ins diametrale Gegenteil verkehrt: Zunächst ist Falsirenas *casa* ein *locus amoenus*, ein herrlicher Palast mit Lustgarten, zugänglich, weitläufig, lichterfüllt und voller sinnlicher Wonnen, dann ein *locus horridus*, ein scheußlicher Stall, verschlossen, in Rauch und trüben Feuerschein getaucht und voller Kehricht, Dreck und Tiermist. Analog dazu ändert sich auch die Hausherrin in der Figurenwahrnehmung: Die gute, liebreizende, ehrliche und sittsame, ins Naturidyll ihrer freudenreichen Gärten jenseits der Hofstadt zurückgezogene *señora* entpuppt sich als grausame, tücken- und trugreiche, umtriebige, Männer verführende und ausraubende Hexe. Daraus ließ sich ableiten, dass eine enge Verbindung, eine Art semantischer Entsprechung, zwischen Raum und Figur besteht, dass die Gestaltung der *casa*, unverkennbar semantisiert, der Figurencha-

rakterisierung (durchweg entsprechend der Perzeption der erlebenden *personae*) dienlich ist, zunächst das schöne Äußere und das allem Anschein nach gute Wesen, sodann die wahre, verdorbene Natur Falsirenas widerspiegelt.

Anschließend sollte untersucht werden, wie die Elemente der Raumbeschreibung im ersten Teil der Handlung, vor Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial, für die Informationsvermittlung durch den allwissenden Erzähler funktionalisiert werden. Dabei konnte erwiesen werden, dass sie – wie zahlreiche Subjektivitätsmarker indizieren – primär die Sichtweise der erlebenden *personae* auf die materielle Realität des Hauses vermitteln. Anspielungsweise jedoch – über Doppeldeutigkeit oder Klangähnlichkeit der eingesetzten Lexik, seltener auch über mythologische Bezüge oder Symbolik – teilen sie zugleich Hinweise insbesondere auf das verdorbene Wesen der Figur entsprechend der allwissenden Erzähler-Sichtweise mit (die ungleichen Perspektiven von *personae* und Erzähler überlagern sich also in diesen Passus). Sie erfüllen somit eine antizipatorische Funktion, deuten schon *in initio* voraus, was die beiden Protagonisten erst im Fortgang der Handlung erkennen werden. Und sie klären auf, dass die veränderte Gestaltung des Raumes nach Critilos Rückkehr aus Aranjuez und El Escorial keineswegs etwa auf eine Metamorphose (Falsirenas Zauber) zurückgeht, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern auf einen Wandel in der Perzeption Critilos, dass Falsirenas Haus also von Anfang an wie ein *locus horrois* beschaffen ist, die beiden Männer dies zunächst jedoch verkennen und einer Illusion erliegen. Seltener tritt der Erzähler in der Beschreibung des Raumes deutlich hervor, expliziert etwa den verdeckten Sinn eines Lexems, hebt ihn durch die Konstruktion eines semantischen Kontextes hervor, worin die vordergründige, auf den ersten Blick ersichtliche, auf die materielle Realität des Raumes bezogene Lesart wenig plausibel erscheint und sich jene andere, mehr oder minder versteckte von selbst aufdrängt, oder suggeriert, dass die Perzeption der erlebenden Figur unzulänglich

und ihre (positive) Interpretation des Raumes unzutreffend ist, indem er, wenn auch bloß hypothetisch, eine andere (negative) nahelegt.

5 BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*. Hg. von Santos Alonso. Madrid: Cátedra 2018.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *El Diablo Cojuelo*. Hg. von Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra 2018.

Sekundärliteratur

ALIGHIERI, Dante: *Die göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen übertragen und mit Erläuterungen herausgegeben von Karl Witte. Köln: Anaconda 2015.

ALONSO, Santos: „Introducción“, in: Baltasar Gracián: *El Criticón*. Hg. von Santos Alonso. Madrid: Cátedra 2018, S. 11-51.

ARANZUEQUE SAHUQUILLO, Gabriel: „La ciudad representada. Poder y fábula en el Madrid de los Austrias“, in: *Philosophical Readings*, VIII.3, 2016, S. 132-136.

AUBRUN, Charles: „*El Diablo Cojuelo* et *Le diable boiteux*. Deux définitions du roman“, in: *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, 1, 1966, S. 57-73.

AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores: *El Diablo Cojuelo. Glosario e índices léxicos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2000.

BAQUERO GOYANES, Mariano: „Perspectivismo y sátira en *El Criticón*“, in: *Homenaje a Baltasar Gracián*. Hg. von Charles Vincent Aubrun (et al.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1958, S. 27-56.

BARELLA, Julia: „Baltasar Gracián“, in: dies. (Hg.): *Madrid en la novela*. Band 1. Madrid: Consejería de Educación y Cultura 1992c, S. 193-195.

BARELLA, Julia: „Introducción“, in: dies. (Hg.): *Madrid en la novela*. Band 1. Madrid: Consejería de Educación y Cultura 1992a, S. XVII-XIX.

BARELLA, Julia: „Luis Vélez de Guevara“, in: dies. (Hg.): *Madrid en la novela*. Band 1. Madrid: Consejería de Educación y Cultura 1992b, S. 49-51.

BATLLORI, Miguel: „Gracián entre la Corte y Cataluña en armas (1640-1646)“, in: *Revista de estudios políticos*, 100, 1958, S. 167-194.

BLECUA, José Manuel: „El estilo de *El Criticón*, de Gracián“, in: *Archivo de Filología Aragonesa*, I, 1945, S. 5-32.

BOHNERT, Christiane: „Sebastian Brants *Narrenschiff*. Satire und Wirklichkeit an der Schwelle zur Neuzeit“, in: *Satire in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Barbara Becker-Cantarino. Amsterdam: Rodopi 1985, S. 615-646.

BURTON, Robert: *The Anatomy of Melancholy*. Hg. von Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling und Rhonda L. Blair. New York: Oxford University Press 1989.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia: „La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro“, in: *Anales de Historia del Arte*, Sonderheft 121-123, 2008, S. 121-133.

CHECA, Jorge: *Gracián y la imaginación arquitectónica. Espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomac: Scripta Humanistica 1986.

CIROT, Georges: „Le style de Vélez de Guevara“, in: *Bulletin Hispanique*, Band 44, Nr. 2-4, 1942, S. 175-180.

CIROT, Georges: „Le procédé dans *El Diablo Cojuelo*“, in: *Bulletin Hispanique*, Band 45, Nr. 1, 1943, S. 69-72.

CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde: „El tema de las casas por dentro: del *Diablo Cojuelo* a los artículos de costumbres, el cómic y el cine“, in: *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXX (1), 2006, S. 117-131.

DEFFIS DE CALVO, Emilia I.: „El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián“, in: *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Band 3. Hg. von Ignacio Arellano Ayuso (et al.). Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra) 1996, S. 139-146.

DEZA ENRÍQUEZ, Ana-Jimena: „Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El Criticón*“, in: *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 2004, S. 157-178.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999.

EHRLICHER, Hanno: *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro.* Berlin: Erich Schmidt 2012.

FEBEL, Gisela/STRUVE, Karen: „*La ville imaginée – L’imaginaire de la ville.* Einleitende Überlegungen zu Stadtkonstruktionen in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zur Romantik“, in: *Lendemains*, 142/143, 2011, S. 96-108.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel Raimundo: „Introducción biográfica y crítica“, in: Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo.* Hg. von Ángel Raimundo Fernández González und Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Castalia 1988, S. 7-35.

FOUCAULT, Michel: „Andere Räume“, in: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais.* Hg. von Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1993, S. 34-46.

FUCHS-JOLIE, Stephan: „Locus amoenus“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen.* Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 459.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique: „Artes de la ciudad, ciudad de las artes: la invención de Madrid en *El diablo cojuelo*“, in: *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 25 (1), 2000, S. 117-136.

GENETTE, Gérard: *Die Erzählung.* Übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn: Fink 2010.

GÓMEZ-MONTERO, Javier: „De la *descriptio partenopea* a la topografía narrativa – la escenificación literaria de Nápoles en el Siglo de Oro“, in: Folke Gernert (Hg.): *Los malos saberes*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi 2015, S. 203-218.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Manuel: „Diosa Fortuna e identidades barrocas“, in: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, 743, 2010, S. 467-478.

GRACIÁN, Baltasar: *Das Kritikon*. Aus dem Spanischen übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Mit einem Nachwort von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt am Main: Fischer 2004.

GRANJA, Agustín de la: „Por los trancos de *El diablo cojuelo*“, in: *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*. Hg. von Piedad Bolaños Donoso und Marina Martín Ojeda. Sevilla: Fundación El Monte 1996, S. 15-25.

HASS, Adriana: „Theatrum Mundi“, in: *Theaterlexikon*. Hg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. Band 1. Reinbek: Rowohlt 2007, S. 1130.

HESIOD: *Theogonie*. Übersetzt und erläutert von Raoul Schrott. München: Carl Hanser 2014.

HIDALGO-SERNA, Emilio: *Das ingenüose Denken bei Baltasar Gracián. Der »concepto« und seine logische Funktion*. München: Wilhelm Fink 1985.

HODGART, Matthew: *Satire*. London: Weidenfeld & Nicolson 1969.

HOYO, Arturo del: *Baltasar Gracián*. Buenos Aires: Columba 1965.

HOMER: *Ilias/Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. München: Winkler 1976.

KERNAN, Alvin: *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press 1959.

KÄMMERER, Harald/Lindemann, Uwe: *Satire. Text & Tendenz*. Berlin: Cornelsen 2004.

KOLMER, Lothar/Rob-Santer, Carmen: *Studienbuch Rhetorik*. Paderborn/Wien: Schöningh 2002.

KROLLPFEIFER, Lydia: „Die Imagination der Stadt Rom bei Claudian. Weibliche Allegorie und Herrscherlob“, in: *Cityscaping. Constructing and Modelling Images of the City*. Hg. von Therese Fuhrer, Felix Mundt, Jan Stenger. Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 109-132.

LARA ALBEROLA, Eva: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2010.

LATACZ, Joachim: *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*. Stuttgart/Leipzig: B.G. Teubner 1994.

LESAGE, Alain-René: *Le diable boiteux*. Hg. von Roger Laufer. Paris: Gallimard 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012.

LEVISI, Margarita: „Los aspectos teatrales de *El Diablo Cojuelo*“, in: *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*. Hg.

von Clifford George Peale. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1983, S. 207-218.

LÓPEZ PIELOW, Fátima: „Discurso antropológico y estético-retórico entre *El Criticón* y el Naturalismo español: Gracián y Pardo Bazán“, in: *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur. Actas del XVIII Congreso Internacional de Hispanistas de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Hg. von Leonardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila 2016, S. 223-234.

MARTÍNEZ OBREGÓN, Alejandro: *Actualidad y vigencia del Barroco*. Madrid: Verbum 2004.

MONTOLIÚ, Pedro: *Madrid, Villa y Corte. Calles y plazas*. Band 2. Madrid: Silex 2002.

MÜLLER, Günther: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“, in: ders.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Hg. von Elena Müller. Tübingen: Max Niemeyer 1974, S. 247-268.

MUÑOZ CORTÉS, Manuel: „Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo*“, in: *Revista de Filología Española*, 26, 1943, S. 48-76.

NICKL, Peter: „Einleitung“, in: ders. (Hg.) *Die Sieben Todsünden. Zwischen Reiz und Reue*. Berlin: LIT 2009, S. 7-11.

NIEFANGER, Dirk: *Barock*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

PEALE, Clifford George: „La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo*“, in: *Bulletin Hispanique*, Band 78, Nr. 1-2, 1976, S. 5-33.

PEALE, Clifford George: *La anatomía de El Diablo Cojuelo. Destinos del género anatómico*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1977.

PEALE, Clifford George: „Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y el envés de Vélez de Guevara)“, in: ders. (Hg.): *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1983, S. 233-253.

PELEGRÍN, Benito: „Del cuerpo antitético al cuerpo sintético en *El Criticón*. De la ficción a la ciencia y ciencia ficción“, in: *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*. Hg. von Sebastian Neumeister. Berlin: Walter Frey 2010, S. 173-192.

PLAUTUS, Titus Maccius: *Asinaria*. Hg. von Ferruccio Bertini. Padova: R.A.D.A.R 1968.

POPENBERG, Gerhard (et al.): „Siglo de Oro“, in: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. von Hans-Jörg Neuschäfer unter Mitarbeit von Sebastian Neumeister, Gerhard Poppenberg, Jutta Schütz und Manfred Tietz. Mit 337 Abbildungen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 69-183.

RAUSCH, Sven: „Zephyros“, in: *Der Neue Pauly*. Band 12/2. Stuttgart: Metzler 2002, S. 767-777.

REBOUL, Anne-Marie: „La mujer y el amor en *El diablo cojuelo* y *Le diable boiteux*“, in: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 10, 1996, S. 229-242.

RENGER, Almut-Barbara: „Spiegel“, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler 2012, S. 412f.

RICE, Robin Ann: „Diablillos y sátira en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y *Fausto* de Goethe“, in: *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014, S. 95-106.

RIDRUEJO ALONSO, Emilio: „El nombre propio connotativo en *El Criticón*“, in: *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico 1986, S. 285-294.

RIPA, Cesare: *Iconologia, overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Erster Band. Padua: Pietro Paolo Tozzi 1611.

ROMOJARO, Rosa: *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos 1998.

RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique: „Introducción“, in: Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*. Hg. von Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra 2018, S. 9-51.

ROMERA-NAVARRO, Miguel: *Estudios sobre Gracián*. Austin (Texas): University of Texas Press 1950.

ROTH, Michael: „Homo incurvatus in se ipsum – Der sich selbst verachtende Mensch. Narzißmustheorie und theologische Hamartologie“, in: *Praktische Theologie*, 33-34 (1), 1998, S. 14-33.

SAGARRA, Eda: „Der christliche Teufel in der Literatur der Moderne als Geburtshelfer und Opfer der Aufklärung. Gedanken zu Goethes Mephistopheles“, in: *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte*

der Moderne. Hg. von Werner Frick (et al.). Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 129-140.

SÁNCHEZ MADRID, Nuria: „*El Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica“, in: *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 7, 2013, S. 171-192.

SCHWAB, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Berlin: ELV 2017.

SCHWAB, Hans-Rüdiger: „Die Lust im Kerker des Daseins“, in: Baltasar Gracián: *Das Kritikon*. Aus dem Spanischen übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Mit einem Nachwort von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 951-970.

SCHWEIKLE, Irmgard/Heinz, Andrea: „Typenkomödie“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 786.

SENABRE, Ricardo: *Gracián y El Criticón*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1979.

SOUTO ALABARCE, Arturo: „Introducción“, in: Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo. Reinar después de morir*. México: Porrúa 1980, S. IX-XXXVI.

SPITZER, Leo: „Betlengabor, une erreur de Gracián ? (Note sur les noms propres chez Gracián)“, in: *Revista de Filología Española*, XVII, 1930, S. 173-180.

SPÖRL, Uwe: „Metafiktion“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 493f.

STEFANO, Adriana De: „Circe raccontata. Voce e visioni de *Los encantos de Falsirena* (*Criticón*, I, 12)“, in: Alessandro Martinengo (Hg.): *Gracián desde Italia. Cinque Studi*. Viareggio: Mauro Baroni 1998, S. 57-83.

TORRES DELGADO, René: „Vigencia de la caricatura en el Diabolo Cojuelo de Vélez de Guevara“, in: *Ceiba*, Nr. 1, 1972-1973, S. 43-47.

VAÍLLO, Carlos: „7. *El Criticón*“, in: *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Hg. von Aurora Egido und María del Carmen Marín Pina. Zaragoza: Institución Fernando El Católico 2001, S. 103-116.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis: „De cómo Tirso se ríe del río Manzanares“, in: *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Hg. von María Luisa Lobata und Francisco Domínguez Matito. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2004, S. 1795-1803.

VEGA, Lope de: *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Hg. von Macarena Cuiñas Gómez. Madrid: Cátedra 2008.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *Der hinkende Teufel*. Aus dem Spanischen übertragen von Hartmut Köhler. Kilchberg: Sinus 2005.

VERGILIUS MARO, Publius: *Aeneis*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart: Reclam 2012

WILKINSON-ZERNER, Catherine: *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid: Akal 1996.

ZEILINGER, Franz: *Der biblische Auferstehungsglaube. Religionsgeschichtliche Entstehung – heilsgeschichtliche Entfaltung*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2008.

Internetquellen

Blasco Esquivias, Beatriz: *Madrid. Retazos de una ciudad inacabada* (Rede vom 28.05.2014 anlässlich der Aufnahme der Rednerin als ordentliches Mitglied ins Instituto de Estudios Madrileños), <http://agoraucmsenior.com/material%20Historia%20del%20Arte/MADRID.%20RETAZOS%20DE%20UNA%20CIUDAD%20INACABADA.pdf> (23.04.2019).

<https://dle.rae.es/?id=HsesZOK> (31.03.2019).

<https://dle.rae.es/?id=az6r40i> (03.04.2019).

<https://dle.rae.es/?id=WnxwBK0> (04.05.2019).

<http://www.unifr.ch/bkv/summa/kapitel205-2.htm> (05.04.2019).

<https://dle.rae.es/?id=CO4Yvx8> (12.03.2019).

<https://dle.rae.es/?id=CsxNoN8> (12.03.2019).

<https://dle.rae.es/?id=KpNXEPI> (12.03.2019).

<https://dle.rae.es/?id=Yp0F2Mc> (12.03.2019).

<https://dle.rae.es/?id=BPCVtaV> (08.03.2019).