

*Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la
Asociación Internacional “Siglo de Oro”
(Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*

Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.)

Presses Universitaires du Mirail, 2013

Anejos de *Criticón*

1. *Hommage à Robert Jammes*, 1994, 3 vols., 1229 p.
2. *L'individu face à la société : quelques aspects des peurs sociales dans l'Espagne du Siècle d'Or*, 1994, 129 p.
3. Ana VIAN HERRERO, *El «Diálogo de Lactancio y un arcidiano» de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*, 1994, 246 p.
4. *Autour des «Solitudes». En torno a las «Soledades» de don Luis de Góngora*, 1995, 107 p.
5. *Antonio de Solís y Rivadeneyra, «El amor al uso»*. Edición, introducción y notas de Frédéric Serralta, 1995, 280 p.
6. *Pedro Calderón de la Barca, «Mañanas de abril y mayo» / Antonio de Solís y Rivadeneyra, «El amor al uso»*. Edición, introducción y notas de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, 1995, 276 p.
7. René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 1996, 940 p.
8. Claude CHAUCHADIS, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, 1997, 520 p.
9. María José MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés. Radiografía de un género*, 1997, 304 p.
10. Christine OROBITG, *Garcilaso et la mélancolie*, 1997, 192 p.
11. Valentín de CÉSPEDES S.J., *Trece por docena*. Edición de Francis Cerdan y José Enrique Laplana-Gil, 1998, 330 p.
12. Marc VITSE, *Segismundo et Serafina*. Segunda edición revisada y aumentada, 1999, 112 p.
13. Alain MILHOU, *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVI^e siècle*, 1999, 144 p.
14. Françoise CAZAL, *Dramaturgía y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, 2001, 672 p.
15. *Juan Mateu, «Don Juan Tenorio “El refugio”»*. Edición, introducción y notas de Frédéric Serralta, 2003, 150 p.
16. Jean-Marc PELORSON, *El desafío del Persiles*, 2003, 132 p.
17. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Edición Odette Gorsse y Frédéric Serralta, 2006, 1134 p.
18. *Comprendre Góngora*. Anthologie bilingue présentée et traduite par Robert Jammes, 2009, 372 p.

*A Isaiás Lerner,
maestro de la filología hispánica*

Anejos de *Criticón*, 19

Illustration de couverture :

Détail de Georg BRAUN et Franz HOGENBERG, *Monsiessulanus, Montpellier [et] Turo, Tours, [et] Pictavis, sive Pictavia*, in: *Civitates orbis terrarum*, Coloniae Agrippinae, 1572-1617, Liber primus (1576), p. 8-9.

Conception de la couverture : Camélia Tabirzan pour le compte des PUM

Mise en page : Nathalie Vitse - Cugnaux

ISBN : 978-2-8107-0282-4

ISSN : 1258-3421



© Presses universitaires du Mirail, 2013

Université de Toulouse II-Le Mirail

5, allées Antonio Machado

31058 Toulouse Cedex 9



Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon (art. 335-2 et suivants du code de la propriété intellectuelle). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites (loi du 11 mars 1957).

Presentación

Este volumen, titulado *Pictavia aurea*, constituye una granada muestra de los debates y las presentaciones en torno a la cultura hispánica del Siglo de Oro que entre los días 11 y 15 de julio de 2011 se dieron en la ciudad de Poitiers en el marco del IX congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”. Auspiciada por la Universidad de Poitiers a través del *Centro de Estudios de la Literatura Española de Entre Siglos (siglos xvii-xviii)* (CELES xvii-xviii) y el laboratorio *Formes et Représentations en Linguistique et Littérature* (FoReLL), la convocatoria reunió en la ciudad francesa a doscientos setenta y seis participantes y a un centenar de asistentes en la novena edición del Congreso de la Asociación que celebró entonces la efeméride del 450 aniversario del nacimiento de Luis de Góngora.

El libro contiene 131 estudios: a las conferencias plenarias que se dieron aquellos días, y que configuran las páginas que siguen, se une, en un formato digital, buena parte de las comunicaciones entonces presentadas. Así abre el presente volumen el trabajo de Antonio CARREIRA, «Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo» a través del que la Comisión Local Organizadora del congreso quiso festejar el nacimiento del sin par poeta cordobés; y lo siguen otras cinco excelentes muestras de los variados intereses que aglutinan los estudios áureos: si Víctor INFANTES (Universidad Complutense de Madrid) analiza en su trabajo la parcela más lúdica de la cultura impresa de aquellos siglos en su «*Ludo ergo sum*. La literatura gráfica del juego», Blanca PERIÑÁN (Università di Pisa) traza un heterogéneo recorrido titulado «Sobre conversiones barrocas», Guillermo SERÉS (Universitat Autònoma de Barcelona) se ocupa de «Lope y Cervantes en la polémica coexistencia de estilos a principios del siglo xvii», de la mano de Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Universidad de Valladolid) nos adentramos en los misterios de autoría de la obra calderoniana en «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», y con Elizabeth R. WRIGHT (University of Georgia) recordamos a «Los vencidos de Lepanto en un poema épico de Granada».

Sin duda, entre los actos del congreso, fue el más emotivo el del homenaje al recordado Anthony Close, quien fuera Presidente de la Asociación entre 2005 y 2008. En su memoria, Isaías Lerner, Aurora Egido y Trevor J. Dadson dibujaron su semblanza, repasando la brillante trayectoria docente e investigadora del llorado cervantista. Algunas de aquellas hermosas reflexiones, las de Aurora Egido y Trevor J. Dadson, han sido incorporadas a este volumen. El destino quiso que este año 2013 nos

recibiera con la cruel noticia de la desaparición de Isaías Lerner, de cuyo magisterio y generosidad tuvimos la inmensa fortuna de disfrutar aquellos ya inolvidables días de verano. A su memoria va dedicado este libro.

De entre los eventos culturales que se ofrecieron a participantes y asistentes, queda en el recuerdo el maravilloso concierto *La Lyra d'Hesperia* a cargo de Jordi Savall y de Pedro Estevan, en la iglesia Sainte-Radegonde de Poitiers. Aquellos mágicos acordes ritmaron un trabajo de organización que comenzó en primavera de 2009 y que se cierra con la edición de estas actas. Sin el decidido apoyo y la confianza de la Université de Poitiers, nunca hubiera sido posible ni la celebración de aquel congreso, ni la publicación de este volumen. También fue decisiva la colaboración de otros organismos e instituciones como Acción Cultural Española, la Région Poitou-Charentes, el Ayuntamiento de Poitiers, la comunidad de municipios Grand Poitiers, la Embajada de España en Francia, el Conseil Général de la Vienne, la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de Poitiers, el Instituto Cervantes, y el proyecto Consolider-Ingenio «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» (TC/12).

El congreso del que estas actas son el fruto se celebró ocupando la presidencia de nuestra asociación Melchora Romanos, cuyo trato, por su elegante y ecuánime *savoir-faire*, fue un regalo para nosotros, entonces, en tanto comisión local organizadora, y siempre. Tampoco queremos dejar de extender nuestro agradecimiento a nuestros colegas y amigos Cristina Castillo Martínez, Emma Nishida, Olivier Algranti y Samuel Fasquel, quienes nos acompañaron generosamente durante el desarrollo del congreso regalándonos su tiempo y su buen hacer, así como a Claire, Fabien, Hanima, Jannie, Luz Andrea, Margaux y Véronique por su diligente trabajo. Y, por supuesto, a Odette Gorsse y Marc Vitse, por hacer posible que estas actas vean hoy la luz en la colección *Anejos de "Criticón"* de las Prensas Universitarias del Mirail (Toulouse).

Poitiers, junio de 2013

Alain BÈGUE y Emma HERRÁN ALONSO

CONFERENCIAS PLENARIAS

Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo

Antonio Carreira

Madrid

La chair est triste, hélas!, et j'ai lu tous les livres. Eso dijo Mallarmé. De Menéndez Pelayo no sabemos si consideraba triste la carne, pero sí que leyó todos los libros, en la medida en que tal cosa era posible. Según una de sus sentencias, de obligada mención, don Francisco Manuel de Melo (1608-1666) sería el mayor ingenio peninsular del siglo XVII después de Quevedo. Pese a ello, no parece que sus obras sean hoy muy leídas, ni que hayan despertado gran interés de los críticos, exceptuada tal vez la *Guerra de Cataluña*. Según es costumbre, la parte portuguesa se ignora en España, y la española se descuida en Portugal. Eso en cuanto a la lengua; la cosa es más grave si se atiende a los géneros. Porque Melo es uno de los poetas más prolíficos del siglo de oro, de los pocos que publicaron al menos un tercio de su poesía hacia la mitad de su vida, y cerca de su final, casi su totalidad. En efecto, sus *Obras métricas*, estampadas en Lyon en 1665, suman más de 700 páginas de buen tamaño, y en ellas, salvo la farsa del *Hidalgo aprendiz* y los paratextos, todo es lírica, dividida en nueve musas, seis castellanas y tres portuguesas, varias impresas a dos columnas¹. Pues bien: sus estudiosos se cuentan con los dedos de una mano, y entre ellos hay que destacar dos españoles: Joan Estruch Tobella y Antonio Bernat Vistarini. Porque don Marcelino, que pasó con desgana su incansable mirada por la poesía de Góngora y Quevedo, no parece haber reparado en la de Melo. Al menos, en la nota donde se encuentra el elogio antes citado pone sus *Apólogos Dialogais* a la altura de la *República literaria* de Saavedra Fajardo, y añade esta discutible conclusión: «En Melo... se dio un fenómeno contrario al que generalmente se observa en nuestros escritores de aquella edad. Empezó por el culteranismo y por el conceptismo, y acabó por el decir más llano y popular, y por la

¹ Hay edición reciente de Maria Lucília Gonçalves Pires y José Adriano de Freitas Carvalho, Braga, APPACDM, 2006, 2 vols. de lxvi + 1028 pp..

más encantadora y maliciosa sencillez, como es de ver en estos *Apólogos* y en la *Guía de Casados*»².

Melo pertenece al grupo de ingenios nacidos en la primera década del siglo XVII como Gracián, Bocángel, Rembrandt, Rojas Zorrilla, Milton, Solís o el P. Vieira. Tuvo alguna relación con Quevedo, y hasta se ha querido trazar cierto paralelismo en sus vidas; ambos fueron nobles de medio pelaje, coquetearon con la política de su tiempo, sufrieron prisión y destierro por causas desconocidas, escribieron *de omni re scibili* en prosa y verso. A eso debe añadirse su fondo neoestoico, con fuertes toques de misoginia. En el resto difieren bastante más de lo que dice el tópico.

La vida de Melo se conoce bien, no solo por la gran cantidad de cartas suyas que se conservan, muchas de las cuales publicó él mismo, lo que no deja de ser notable para su tiempo, sino porque en su obra de historiador habla casi siempre de hechos en los que estuvo presente³. Aquel ingenio tuvo la fortuna de encontrar a comienzos del siglo XX un apasionado biógrafo en Edgar Prestage (1869-1951), erudito británico serio y concienzudo, que pasó largos años de investigación en archivos y bibliotecas, hasta trazar su *Esboço biográfico*, que dedica a la vida y obra de Melo 419 páginas preñadas de datos, rematadas por casi 200 más de documentos hasta entonces desconocidos. Ese libro, impreso en Coimbra en 1914, es fuente aprovechada por todo estudioso desde Teófilo Braga en adelante⁴, y bien podría haber hecho creer que sobre Melo está casi todo dicho, lo que hubiera horrorizado a su autor. Puesto que nuestra intención no es repetir la tarea de nadie, nos limitaremos aquí a transcribir las palabras con que Prestage resume al personaje:

A sua versatilidade como homen não era menos admiravel que a sua fecundidade como escriptor. Sabia com igual pericia servir a uma mesa nobre e comandar un terço, dictar uma ballada e tratar d'uma questão de theologia, contar uma historia graciosa e explicar a derivação d'uma palavra, dirigir uma dança na corte e penetrar nos mysterios da Cabala, jogar a espada e compôr musica para uma opera... Devia as desgraças em parte à sua propria superioridade⁵.

Permítasenos, también, recordar brevemente que la vida de Melo, hijo de portugués y española, estuvo también marcada, ante todo, por su servicio a Felipe IV como militar desde 1625 hasta 1641, fecha en que regresa a su patria y se convierte en súbdito fervoroso de su pariente Juan IV, sufre prisión durante nueve años (1644-1652), luego destierro en Brasil, de donde regresa en 1658, desempeña misiones diplomáticas en Inglaterra, Francia e Italia, y muere en Lisboa en 1666, a los 58 años. Fue la suya, pues, una vida sacudida por hechos externos ante los que hubo de tomar posición, como la

² Menéndez Pelayo, 1947, II, p. 273.

³ Entre las *Epanáforas de vária história portuguesa*, publicadas en 1660, la segunda, subtitulada trágica, y la cuarta, subtitulada bélica, tratan respectivamente del naufragio de la armada portuguesa en el Golfo de Vizcaya en 1627, y de la batalla de las Dunas (1639), hechos en los que Melo participó como militar, al igual que en la guerra de Cataluña. Pero también intervino en las alteraciones de Évora, tratadas en la primera (política), y fue testigo en Brasil de los hechos narrados en la quinta (triumfante), acerca de la restauración de Pernambuco en 1654. Sobre este aspecto del escritor, véase ahora António de Oliveira, 2009.

⁴ Braga, 1916, pp. 108-403.

⁵ Prestage, 1914, pp. 410-411.

independencia de Portugal, o la persecución de poderosos enemigos, que le hizo escribir estas frases inolvidables, dirigidas al monarca portugués, y cuya verdad no resulta empañada por la retórica:

Entrei nesta prizaõ honrado, sahirei por força abatido; entrei são, sahirei doente; entrei mancebo, sahirei velho; entrei accommodado, sahirei pobre. Tudo o que perdi, e já não posso cobrar, dou por bem perdido, quando a grandeza de V. Magestade não consentir acabem meus inimigos que entrando tambem innocente, saia culpado⁶.

En cuanto al hecho interno de su bilingüismo lo mantuvo sin mayor dificultad, igual que hicieron varios de sus paisanos, sin excluir al propio Juan IV, quien, además de redactar en castellano su tratado sobre música, pidió a Melo que escribiera en esa lengua la biografía de su padre, el duque de Braganza Teodosio II. Y aunque don Francisco Manuel desde joven mostró inclinación por las letras, como acreditan sus *Doze sonetos por varias acciones en la muerte de la señora doña Inés de Castro*, de 1628, o la *Política Militar*, de 1638, la mayor parte de su obra la escribe mientras está prisionero en la Torre de Belem y en la Torre Velha (separadas por el Tajo), y en el Castelo de São Jorge, de Lisboa; la docena de libros que llega a publicar a partir de ese momento se imprimen en sus últimos veinte años. Sin forzar, pues, las cosas, en la vida de Melo resaltan dualidades que derivan o no en contradicciones según soplan los vientos. Al mirar de más cerca lo propiamente literario, descubriremos la misma constante.

En la edición de sus *Obras morales*, impresas en Roma en 1664, Melo da la lista de su producción, que Prestage transcribe, comenta y amplía (pp. 590-603). El propio escritor, que la repite sin orden en el *Hospital das letras*⁷, clasifica el conjunto en nueve apartados: obras métricas, históricas, políticas, demostrativas, solemnes, exquisitas, familiares, varias e inacabadas, criterio que, como se ve, oscila de la forma al contenido. Algunas de las inéditas las llegó a conocer en el siglo XVIII Barbosa Machado, y por tanto cabe esperar que aparezcan. La primera, compuesta a los 17 años y perdida, son unas *Concordancias Matemáticas*. Tampoco se conserva *Punto en boca*, en el apartado de las demostrativas, que según el bibliógrafo era una invectiva jocosa contra Castilla. Entre las políticas está *El Christiano Alexandre*, biografía de Jorge Castrioto, o Iskanderbeg, príncipe de Albania de quien trataron varios ingenios áureos. También es de lamentar la pérdida de su *Diario del Brasil*, la segunda parte de sus *Cartas familiares*, varias novelas y algunas comedias. No obstante, con las obras de Melo impresas en vida o póstumamente, hay caudal suficiente para calibrar sus múltiples aptitudes e intereses, como tratadista, historiador, epistológrafo, crítico literario y poeta.

Una de las obras que Melo dejó inéditas, circuló en manuscritos y no vio la luz hasta 1721, se titula *Apólogos dialogais*. En el cuarto de ellos, titulado *Hospital das letras*, y fechado en 1657, cuando su autor regresaba de Brasil, los interlocutores son Justo Lipsio, Trajano Boccalini, Quevedo y el propio Melo, encargados por Apolo de

⁶ *Primeiro Memorial*, en Prestage, 1914, p. 429. «A história [del encarcelamiento] é bem triste, mas convêm lembrar que os infortúnios immerecidos nobremente supportados, as prisões e o desterro, purificaram o homem, tornando-o merecedor da nossa sympathia e admiração, e fizeram do militar versatil um grande escriptor» (Prestage, 1914, p. 183).

⁷ Melo, 1959, pp. 202-205.

inspeccionar una biblioteca convertida en hospital de libros sanos y dolientes. Según se aclara poco después, la razón es el haber sido los cuatro autores de «repreensões e emenda de vícios e costumes da República»⁸. Aparte, claro, está la afinidad ideológica de Melo con Lipsio y Quevedo, cuya deuda con Boccalini —lengua venenosa si las hubo contra la monarquía española— ha puesto en claro Mercedes Blanco⁹. En palabras de Jean Colomès, escritores de toda laya «défilent dans la clinique des livres où les quatre critiques classent les incurables, soulagent les dolents, discernent les contagieux et délivrent aux vigoureux et florissants des bulletins de bonne santé»¹⁰. Traemos ahora a colación este diálogo porque de primera mano deshace o reduce tópicos tenaces: en el curso de la conversación sobre poetas, tras hablar de Sá de Miranda, Garcilaso, Camões, Herrera y otros, le llega el turno a Góngora, y, para sorpresa de los demás contertulios, de su defensa se encarga Quevedo, quien después de confesar que no fue amigo suyo, dice que «do seu alto engenho não vi outro mais afeiçoado» (p. 109), y añade: «Todos os que em seus dias e depois deles versificamos temos tomado seu estilo como traslado do Palatino, Barata ou Morante, para ver si podíamos escrever, imitando aquela alteza, que juntamente é majestade». Estas declaraciones las hace Quevedo después de ironizar sobre los comentaristas de Góngora, y antes de despotricar contra sus imitadores; también exculpa a Bartolomé Leonardo de Argensola de haber escrito el soneto «Si aspiras al laurel, muelle poeta», que según él nada tiene que ver con Góngora (p. 108)¹¹. Por su parte, Lipsio declara que, estando en el Parnaso un día que se juzgaban los méritos de los poetas castellanos, «ouvi dizer a Apolo que dos viventes a nenhum estimava mais que a D. Luís de Góngora» (*ibid.*). Más adelante, hablando de poetas portugueses, al tratar de los *Idílios marítimos*, de António Gomes de Oliveira, Quevedo vuelve a mencionar a Góngora en esta curiosa anécdota:

Eu me lembro que D. Luis de Gôngora me mostrou um exemplar desse livro e carta de seu autor, comunicada por D. Gonçalo Coutinho... Mas também me não esqueço de que o Gôngora, sendo soberbo e desabrido assaz, respeitou notavelmente esta composição de Oliveira (p. 176)¹².

Antes Quevedo defiende a Lope de Vega como poeta dramático, aunque no como épico, lo que remata Lipsio con esta observación respecto al lírico: «Se pudésemos curar de sua grande facilidade a Lope, logo curaríamos alguns descuidos ou humildades de seus livros» (p. 121)¹³. Siguen dardos contra los Argensola, y esta pintoresca opinión,

⁸ Melo, 1959, p. 82. En p. 205, el autor declara que es su obra preferida.

⁹ Ver Blanco, 1998. También Gagliardi, 2010, pp. 191-207, en especial desde p. 199, con la bibliografía pertinente. El P. António Vázquez, portugués, tradujo y publicó, bajo el pseudónimo de Fernando Pérez de Sousa, los *Discursos políticos y avisos del Parnaso* (Madrid, 1634), seleccionados de las dos primeras centurias de *Ragguagli* de Boccalini.

¹⁰ Colomès, 1969, p. 346.

¹¹ El texto de Melo lee *muele* en lugar de *muelle*, lo que da un inesperado, pero inaceptable, sentido cómico al verso.

¹² La última mención de Góngora que Melo atribuye a Quevedo es una breve alusión a uno de sus romances (p. 240).

¹³ Del temprano interés de Melo por la poesía hay testimonio en la *Epanáfora trágica*, que es en buena medida una biografía de don Manuel de Meneses. Sufriendo una terrible tempestad frente a San Juan de Luz, en 1627, Melo, que tenía 19 años e iba en la nave capitana, cuenta que todos, al verse perdidos, se vistieron

de nuevo puesta en boca de Quevedo: «Se amassassem os talentos e obras dos dous condes a saber o de Salinas e Vila Mediana, se faria de ambos um bom poeta... porque o Salinas todo era descrições sem adorno, e o Vila Mediana todo adorno sem conceitos» (p. 126). Todavía, después de un repaso a Zárate, Ulloa, Pantaleón y varios más, dice de Fernández de Ribera: «É poeta de escolhido engenho e, depois de Góngora, ninguém escreveu mais culto e cristãmente que ele» (p. 151). Vienen luego juicios sobre Bocángel, el príncipe de Esquilache o Antonio de Mendoza, hasta llegar al propio Quevedo, a quien se reprocha haber publicado solo seis *Musas* de las nueve prometidas en su *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido*. Quevedo replica que «o invento não foi meu, mas do Macedónio, poeta italiano, que nesta maneira publicou suas obras» (p. 158), lo que aprovecha el Autor, es decir, Melo, para precisar que «não sabia eu que o Quevedo tinha tal pensamento, quando constituí em título de *As Três Musas* essas poucas obras que andam impressas com o meu nome»¹⁴. Se refiere, obviamente, a *Las tres Musas del Melodino*, libro impreso en 1649, un año después del *Parnaso español* de Quevedo, y más tarde completado con las seis musas restantes en las *Obras métricas* de 1665, al revés de lo sucedido con Quevedo, cuyo sobrino sacó a luz *Las tres Musas últimas castellanas* en 1670. En efecto, el poeta napolitano Marcello Macedonio había publicado en 1614 y en Nápoles *Le nove Muse*, preparado por su hermano Pietro, y al año siguiente en Roma, *Le nove cori degli angeli*, libros ambos reimpressos póstumamente en 1626. Cuatro años antes habían aparecido *Le nove muse ordinate secondo la vera armonia de metri*, de Piergirolamo Gentile (Venezia: Sebastiano Combi, 1610). Quevedo hubo, pues, de conocerlos, aunque en el diálogo de Melo afirma que nunca tuvo idea de disponer de tal forma su poesía, sino que echa la culpa a don Jusepe González de Salas, a quien censura también las «pesadas disertaciones» con que la ilustra (p. 159)¹⁵. Es bien posible que Melo, preso entre 1644 y 1655, y con guerra abierta entre Portugal y Castilla, no hubiera alcanzado el *Parnaso* quevediano hasta la edición lisboeta de 1652. Como quiera que sea, nos ofrece ahora su opinión sobre la poesía de Quevedo, a la que Lipsio reprende por licenciosa, y que sufre la siguiente embestida por parte de Boccalini:

sus mejores ropas como «recomendação para a honrada sepultura. Em meyo desta obra & consideração a que ella excitaua, tirou D. Manoel os papeis que consigo trazia, entre os quaes abrio hum, & voltando para mi (que ja daua mostras de ser afeiçoado ao estudo poético) me disse sossegadamente: *Este he hum soneto de Lope da Veiga, que elle me deu, quando agora vim da Corte; louua nelle ao Cardeal Barbarino, legado a latere do Summo Pontifice Vrbano VIII*. A estas palauras seguio a lição delle, & logo seu juizo, como se fora examinado em hua serena Académia; tâto que por razão de certo verso, que parecia ocioso naquelle breue poema, discorreio ensinãdome o que era: *Pleonasmo & Acirologia*, e no que diferião, com tal sossego & magisterio que sempre me ficou viua a lembrança de aquella acção como cousa muyto notauel, sendo tudo explicado com tão boa sombra que influio em mim grãde descuido do risco» (*Epanáforas de vária história portugueza*, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1660, p. 253). Ya Prestage (1914, p. 49) había transcrito el pasaje, y observado que no se conoce el soneto de Lope, quien dedicó al menos dos canciones al cardenal Barberini.

¹⁴ *Ibid.* Tavares intenta sanear el pasaje corrupto. Seguimos aquí el establecido por Colomès, 1970, p. 67.

¹⁵ Rey, en su edición de la *Poesía moral (Polimnia)* de Quevedo (pp. 15-17), al tratar de la ordenación en *Musas*, no tiene en cuenta este pasaje de Melo, sino que alude al soneto de Esquilache que acusa a don Jusepe de haber plagiado la ordenación de las obras de Sebastián Francisco de Medrano. Véase ahora Vélez-Sainz, 2007.

Eu acuso, por parte da poética, a vossa musa de luxuriosa, por luxo, superfluidade e frequência, se não dissermos porfia de conceitos, que se derrama ou desperdiça em cada assunto, sendo força que, sendo muitos, não possam ser iguais, e que, à vista dos sublimes que em vossos escritos resplandecem, perdam muito os de menor quilate. Ao tropel dos conceitos debe o juízo do poeta fechar as portas da mente, extremando uns de outros e deixando que uns saiam, outros não (p. 160).

A este alegato Quevedo solo responde diciendo que los humores no se pueden cambiar. Jean Colomès dedica tres capítulos de su libro (XII-XIV) a comentar las presencias y ausencias de autores italianos, españoles y portugueses en el *Hospital das letras* (no sin que se le escape la omisión del poeta épico quizá más importante desde Camões: Jerónimo de Corte-Real), y había dedicado un artículo anterior a «D. Francisco Manuel de Melo et la littérature française»¹⁶. Pero quienes más en concreto se ocupan de la poesía de Quevedo vista por Melo son Charles Cutler y Bernat Vistarini; este último subraya «el talante de moralista que nunca abandona a Melo, su confianza en la naturaleza humana y el cauteloso *ne quid nimis* en que funda su sensatez y su estética», por lo cual «admira al Quevedo prosista moral y religioso, incluso, hasta cierto punto, al satírico... pero aparta al versificador burlesco, licencioso, maldiciente y desmesurado»¹⁷. Por su parte, José V. de Pina Martins había llegado a una conclusión similar, cuando habla del «eclecticismo que nos dá um tipo de palavra artística em que a poesia é irmã da música, formalmente puro canto e, nun plano mais alto, pura harmonia de conceitos deleitáveis»¹⁸, a la vez que insiste en el ideal de claridad expresiva, «moderação exemplar, de racionalismo sereno, de bonhomia, bom senso, amabilidade, justa medida» que Melo persigue, al menos en sus tres musas portuguesas, cuyo modelo son clásicos como Camões y Sá de Miranda. En las musas castellanas hay que afinar algo más, porque los modelos son otros.

Antes de entrar en harina, recordaremos brevemente algunos datos bibliográficos. Melo publicó en 1628 *Doze sonetos por varias acciones en la muerte de la señora doña Inés de Castro...* (Lisboa: Matheus Pinheiro), obra de juventud, escrita en castellano. Salvo unos cuantos poemas laudatorios en obras ajenas, tardará 21 años en dar a luz más obra poética, con el título ya mencionado *Las tres Musas del Melodino* (Lisboa: Oficina Craesbeeckiana, 1649), que son también castellanas. Al año siguiente se imprime el *Pantheón a la immortalidad del nombre: Itade. Poema trágico... dividido en dos Soledades* (*ibid.*, 1650), y asimismo en lengua española. Por último en 1665, un año antes de su muerte, Horacio Boessat y George Remeus, impresores de Lyon, estampan sus *Obras métricas*, volumen que reúne *Las tres Musas*, el *Pantheón*, *Las Musas portuguesas* y el *Tercer Coro de las Musas*, con tres paginaciones, una para cada coro. Las tres primeras musas son Melpómene, Erato y Polymnia (que incluye el *Pantheón*), a quienes Melo asigna respectivamente el arpa, la cítara y la tiorba. Las segundas tres son las portuguesas: Calíope, Euterpe y Talía, con tuba, zanfoña y viola. Tras un caligrama grabado y titulado «Pyrámide solenne...», comienza el tercer coro, con las musas Clío,

¹⁶ Colomès, 1966.

¹⁷ Bernat Vistarini, 1992, p. 96. Véase también Cutler, 1974, y el segundo capítulo de Teensma, 1966, pp. 103-157. Antes se había detenido en este pasaje Hernani Cidade, 1933, pero sin apenas mencionar a Quevedo.

¹⁸ Martins, 1974, pp. 109 y 150.

Terpsícore y Urania, de nuevo castellanas, y cuyos instrumentos son la lira, la avena y la fístula. En esta publicación no se recogen los *Doze sonetos* juveniles. Prestage, una vez más, encontró el importante ms. 7644 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, autógrafo que Melo hubo de regalar a su amigo Manuel Severim de Faria, chantre de Évora (pp. 604-605). Contiene 39 sonetos del *Harpa de Melpómene*, con indicación de lugar y fecha para cada uno, y con notables diferencias respecto a la versión impresa. Los textos, que van de 1633 a 1644, han sido publicados recientemente por Joan Estruch Tobella¹⁹. En fechar sus poemas hace Melo algo infrecuente en su tiempo, y tiene, sin saberlo, precedente en el ms. Chacón, ilustrado por Góngora y del que, tras la muerte del poeta, se hizo obsequio al conde-duque de Olivares. Interesa también recordar que en el f. 113 de ese códice hay una portada manuscrita en la que Melo, bajo su pseudónimo de Melodino, dedica sus *Obras en verso* a Clara Emilia de Bohemia, hija de Federico V, elector del Palatinado y rey de Bohemia durante un año (lo que le valió el sobrenombre de *Winterkönig*), con este pie de imprenta ficticio: *En Haye: por Guillermo van Floris, año 1644*. Prestage conjetura que Melo hubiera tratado a la princesa tres años antes en Holanda, patria de su abuela, y donde la familia real vivía exiliada²⁰. Lo extraño es que Clara Emilia no figura entre los trece hijos de Federico, y aun si apareciese, resultaría sorprendente su afición a la poesía española compuesta por un portugués en esas fechas prácticamente desconocido. El mismo estudioso cita (p. 588) un segundo manuscrito con obra poética de Melo, el 17.746 de la Biblioteca Nacional de Madrid (nº 713 en el *Catálogo* de mss. de Gayangos por Pedro Roca). Este códice perteneció al escritor irlandés Matthew Weld Hartstonge (*ca.* 1772-1835), lo menciona el poeta Robert Southey, y lo había sacado de España el político irlandés H. Burton Conyngham; Hartstonge se lo prestó a Edward Lawson, quien lo tradujo al inglés y lo publicó en 1815 con el título *Relics of Melodino* (Londres: Baldwin Cradock and Joy). El manuscrito, bien encuadernado y con cierre de plata, consta de 261 folios, divididos en dos partes: la primera, que llega al f. 148v, contiene 71 poemas de diferentes metros, siempre en castellano. En f. 149 hay de nuevo una portada ficticia: *Parte segunda de los versos del Melodino, poeta lyrico español. A la serenísima Princesa Madama Clara Emilia de Bohemia. En Haye, por Guillermo van Floris, Año 1645*. *Quare?* La dedicatoria comienza con estas palabras: «Madama y señora: Segunda vez buscan mis versos (y buscarán tercera) las reales manos de V. A., porque viendo tan de mi parte su valor, yo fuera el ofendido a desuiarme de su amparo» (f. 150). Termina con esta declaración: «vuestro más fiel esclavo. El Melodino». Luego, y hasta el final, se copian, con distinta letra, los 44 romances castellanos de Melo. Todos los poemas de este ms., excepto tal vez uno, también están incluidos en las *Obras métricas*, aunque con variantes. Así como no se conoce a la dedicataria de ambos códices, tampoco Jean Peeters-Fontainas registra los libros ni menciona al impresor²¹. Si no se trata de una superchería, lo único que queda claro es que, al comienzo de su prisión en la Torre de

¹⁹ Estruch, 1994. Son 39, pues falta el núm. 16.

²⁰ Curiosamente, Prestage había planteado una pregunta acerca de esta dama, de quien no encontraba datos, en la revista *Notes and Queries* (June, 25, 1910, p. 508), sin que parezca haber obtenido respuesta.

²¹ Peeters Fontainas, 1933 y 1965. Agradecemos también las pesquisas, asimismo infructuosas, hechas por nuestro amigo el bibliógrafo Julián Martín Abad.

Belem, Melo parece haber pensado publicar su obra poética en Holanda, al amparo de una fantasmal princesa alemana, protestante e hispanófila.

Al margen de estos avatares, la obra poética de Melo es muy considerable, pues rebasa los 500 poemas, sumados los de ambas lenguas. Lo es también por otra razón, hasta ahora ignorada de los tratadistas de métrica: y es que Melo es el inventor nada menos que del verso libre en lenguas romances. De ello han hablado estudiosos como Correia de A. e Oliveira, Pina Martins y los historiadores de la literatura portuguesa António José Saraiva y Oscar Lopes. Poco importa que el poema «Ânsias de Daliso» (*Talia*, pp. 170-192) no sea una obra maestra; según el autor, se trata de un «novo modo de composição, que não he proza nem he verso» (p. 169), sino que consta de casi 800 periodos de cuatro a catorce sílabas, mientras que el poema siguiente, también en verso libre, tiene varios bisílabos, y no hay asomo de rima en ambas piezas. Es decir, Melo se lanza a experimentar por su cuenta, y sin preocuparse de teorizar. Algo que debería haber dejado eco, ya que no en los seguidores, al menos en los Poliduros Virgilio de turno. Dejemos eso, ya que nuestra intención va por otros derroteros.

Según Prestage, no debe sorprender que Melo prefiriese su idioma materno, para él tan familiar como el paterno (p. 57), y en otro lugar llega a afirmar que «up to the end of his life, now at hand, he wrote Portuguese and Castilian verse and prose with equal facility».²² Esto necesita algo de precisión. Si Melo eligió el castellano a la hora de escribir poesía, e incluso puede decirse, con cierta cautela, que en esa lengua alcanzó mayor altura que en la portuguesa, para la cual reservó el estilo que llama *corriqueiro* o barriobajero, su versificación española adolece de un mal que José Ares señala en otros poetas, y que es permanente a lo largo de su vida: las falsas sinalefas²³. Por ejemplo, para Melo el verso «venenoso y apetecido» (*Polymnia*, p. 243a) es un octosílabo, porque su oído no llegó a sentir la conjunción y como frontera silábica (cf. en la misma página otro caso: «pues entre el verle, y el perderle»). Prueba de ello, *a contrario*, es que escribió dos romances, no de Aben-Humeya, como se llamó el personaje histórico, sino de *Aben-Humea*, y así lo denomina varias veces, porque para él ambos nombres sonaban igual (*Erato*, pp. 82-83); del mismo modo escribe *plebeo* (*Pol.*, p. 211), porque no lo distinguía de *plebeyo*. Hay, por supuesto, muchos poemas sin fallos. Pero en cuanto aparece la y griega en contacto con vocales, el verso corre peligro de cojera. Por ejemplo, «Cifrada en este y aquel sabroso giro» (*Melpómene*, p. 8), endecasílabo imposible²⁴. Lo mismo sucede a estos tres que van seguidos en el *Pantheón*:

²² Prestage, 1922, p. 70.

²³ Ares Montes, 1956, pp. 143-144.

²⁴ Dejamos para nota señalar los falsos endecasílabos solo de las musas *Melpómene* y *Polymnia*. En las últimas tres musas las hay incluso más violentas:

Al que es fuego por fuego, y aun más por llanto (*Melpómene*, p. 14)

No siempre dura; mudase, y el mudarte (*ibid.*, p. 16)

Pasto, y albergue an de ser de animalejos (*ibid.*, p. 22)

Ese lo dice, y aquel despojo humano (*ibid.*, p. 23)

Mucho es más que viuir ingrato y atento (*ibid.*, p. 38)

Pisa la arena, y al mar precipitado (*Polymnia.*, p. 138)

Quiérela la Raçón, que aciuerta, y oluida (*ibid.*, p. 153)

Este y aquel espectáculo medroso (*ibid.*)

Pisase quantas esta, y aquella llora (*ibid.*)

Alcança, pierda yo; tú canta, yo gima;
 Descança, yo fatigue; viue, yo muera;
 Reposa, yo trabaje; triunfa, y yo ruegue (*Polymnia*, p. 357)

En los dos primeros versos no existe copulativa; lo que hay es el pronombre *yo*, cuya transparencia sonora es aún más chocante que la de la conjunción, porque solo se activa a ratos. En la misma *musa*, p. 183, encontramos este verso: «Si yo pudiera aumentar tu sentimiento». Es obvio que Melo, en lugar de *si yo*, pronunciaba *sio*, como una sola sílaba, y con tal prosodia el verso es perfecto. Lo mismo sucede en este: «Si yo tengo en mi socorro vuestro juicio», de la epístola a Quevedo (*Vrania*, p. 107). Caso similar es: «Porque ni ella me entiende, ni yo la entiendo» (*Polymnia*, p. 224), donde Melo no leería *ni yo*, sino *nio*. También este: «Él su ambición, que tengo yo mi deseo» (*ibid.*, p. 227), donde el sintagma *tengo yo*, de tres sílabas, computa como de dos, con la segunda más larga. Sería un chiste malo y fácil decir que, si solo en las primeras musas se detectan más de 50 endecasílabos mal medidos, nada tiene de extraño que Melo sea el

La vigilancia, y acá que con el reposo (*ibid.*, p. 158)
 Entra la quarta, y el fruto ya crecido (*ibid.*, p. 173)
 De la bella consorte, y en mil, vn ora (*ibid.*)
 La prudencia, y ambición, de que igualmente (*ibid.*, p. 174)
 Y el aplauso también deste, y aquel suelo (*ibid.*, p. 175)
 Buscar el premio, y a la virtud aumento (*ibid.*)
 Ortiuo, y occidental, al mar infesto (*ibid.*, p. 176)
 Decreto, y en viuo zelo solicita (*ibid.*, p. 186)
 Golfo le teme, y arado quanta entena (*ibid.*, p. 188)
 Firmíssimo refugio, y asilo cierto (*ibid.*, p. 199)
 Quando sobre el nublado denso, y obscuro (*ibid.*, p. 205)
 Quantas vezes obscuro, y amortecido (*ibid.*, p. 208)
 O como el tiempo clama, y en voz pregona (*ibid.*, p. 210)
 Nació Lucinda, y en ella la hermosura (*ibid.*, p. 214)
 Vila, para quererla, y assí la quise (*ibid.*, p. 215)
 Gruñéndome, y apretando vn çapatero (*ibid.*, p. 220)
 Esto, y auerme molido el mouimiento (*ibid.*, p. 222)
 Fácil fortuna, no espumante, y odiosa (*ibid.*, p. 227)
 El su ambición, que tengo yo mi deseo (*ibid.*, p. 227)
 Laços, que al alma, y a la virtud armasteis (*ibid.*, p. 231)
 Aquella, en fin, que deste, y aquel Neptuno (*ibid.*, p. 268)
 Tú, que pascas olores de flores, y yerbas (*ibid.*, p. 303)
 Duelo en fin desigual, de fuego, y espuma (*ibid.*, p. 308)
 Alta y oscura, la sombra de la duda (*ibid.*, p. 319)
 Vuela al instante, y en humo se resuelue (*ibid.*, p. 322)
 En el agrado y obligación propuesta (*ibid.*, p. 328)
 De oro, y acero, alta máchina no corta (*ibid.*, p. 332)
 Desde lexos obserua, y admira quedo (*ibid.*, p. 338)
 Los ímpitos del mar; de vna, y otra playa (*ibid.*)
 La del principio, y fin, vna, y otra punta (*ibid.*, p. 339)
 Su trono ostenta, y en él naturaleça (*ibid.*, p. 348)
 Que a Zeilán cada qual eclipsa, y agrabia (*ibid.*)
 Cuyo néctar suaue, en Asia, y Europa (*ibid.*, p. 350)
 Virgen, que tanta luz te ha dado, y a tantos (*ibid.*, p. 356)

inventor del verso libre. Porque lo cierto es que Melo tenía buen oído, era muy aficionado a la música²⁵, y en su obra los versos portugueses y la mayoría de los castellanos son impecables. En la *Lira de Clío* hay un soneto «a Siluio que decía faltaua vna sylaba en vn verso del autor, y lo probaua con vn lugar de Petronio Árbitro» (p. 37). La censura, contra la que Melo se revuelve, sorprende, porque a causa de la prosodia que venimos comentando, sus versos, si pecan, es por hipermétricos²⁶. El poeta, fiado en su bilingüismo, no llegó a percibir un defecto en su personal pronunciación del español, o, como suele ocurrir, fue víctima de la proximidad de las dos lenguas, entonces más marcada que hoy. La facilidad a que alude Prestage lo acabó por traicionar como un falso amigo. En cualquier caso, era bien consciente de que el valor de su poesía no consistía en los primores sonoros, sino en algo distinto. Así lo dice «a hum amigo poeta, que louuaua seus versos» (*Calíope*, p. 29):

Alguns (não como vos) mostrarão gosto
de me ouuir, ou me ler: eu sò sey, quanto
por falta d'arte, e voz, por dizer deixo.
Sabeis hora, onde está o engenho posto?
Não certo nos primores, con que canto,
mas nas muitas razoens com que me queixo.

De igual manera, tenía alto concepto de la actividad poética, en la que no se admitían descuidos. Así lo prueba su definición de poesía: «As palavras boas e em boa ordem»²⁷, y la del Parnaso: «Aquel he lugar onde / do dito mais acazo, / do leue pensamento, / de hum tamanino acçento, / da silaba mais breue, ou mais aceita / dis Mestre André que pedem conta estreita» (*Talía*, p. 148). Y tal cuenta estrecha se le puede pedir también por los lusismos que vierte en sus poemas, tanto al principio como al final de su carrera. En el léxico mantiene *seculo* (*Melpómene*, p. 7, *Polymnia*, pp. 150, 171, 181, 188, 313, *Clío*, p. 46), *gadañas* (*Pol.*, p. 180), *esfares* (? , *Pol.*, p. 212), *maguas* (*Pol.*, p. 245), *saudade* (*Pol.*, pp. 271, 352), *rudes* (*Pol.*, p. 242), *esconsa* (*Pol.*, p. 345),

²⁵ «Serey breuemente mais nomeado por musico que por poeta», bromea con un amigo (Prestage, 1914, p. 228).

²⁶ Caso de hipometría es el último verso del soneto CXIV de *Melpómene* (p. 58): «Ni tú quedaste, ni estoy yo ausente», aunque podría salvarse haciendo hiato. También los dos primeros del son. XV de *Clío*: «Pasear media noche en desván / trémulo qual chispa del belón» (p. 8), donde parecen haberse omitido un par de artículos. Los hipermétricos han de deberse a errata: «Mira que en el alto estás, mírote y mira» (*Polymnia*, p. 209), cuyo artículo sobra, y «A Çaragoça llego, si no sin miedo» (*ibid.*, p. 223), cuyo *si* daña el sentido. Los demás casos se explican por el timbre abierto de la *y*: «Al pueblo, si ya no en testigos» (*Erato*, p. 103) es un octosílabo porque el sintagma *si ya* para Melo sonaría como *sia*; en «Otro que espera, sy yo cobarde andube» (*Clío*, p. 22), y «Sy yo quise, y quiero quanto mi error quiso» (*Clío*, p. 34) sucede lo mismo con *si yo*. «Hasta que le dixе yo que» (*Erato*, p. 108) y «Que de buey me buelua yo sátiro» (*Erato*, p. 114) hacen también sinalefa con el *yo*; «Ya canta alegre, ya graue» (*Erato*, p. 124) y «Toda Illescas fuera ya honrada» (*Erato*, 134), con el *ya*. «Quando el rayo a la yeruecilla» (*Erato*, p. 131) presenta la misma consonante que, por raro que parezca, obliga a leer como monosílabo el sintagma *rayo a*. Más forzada es la sinalefa de «Constancilla, yo estoy defunto» (*Erato*, p. 135), pero existe. En el prólogo de las *Obras métricas* dice Melo que en Lyon los padres jesuitas Iuno Bertet y Iuan de Bousiers le ayudaron a corregir y mejorar sus versos castellanos († 4v), pero aun así subsisten bastantes erratas, y este tipo de errores no se los señalaron.

²⁷ *Hospital das letras*, ed. Tavares, p. 125. La frase, que prefigura la definición de Coleridge, se pone en boca de Lipsio.

deseguridades (*Vrania*, p. 109), pero son más frecuentes los lusismos morfológicos, casi todos veniales: *deuré* (*Melpómene*, p. 14), *iremos pedir socorro* (sin preposición, *ibid.*, p. 16), *procuro de ser* (*ibid.*, p. 20), *desses maderos* (*ibid.*, p. 34), *escusaueis* (*ibid.*, p. 56), *estes caracteres* (*Pol.*, p. 187), *tierno señal* (*Pol.*, p. 265), *el costumbre* (*Terpsícore*, p. 57), *gregos* (*Vr.*, p. 91), *aquel labor* (*Vr.*, p. 99), *te riete* (*Vr.*, p. 141), *diuino sangre* (*Vr.*, p. 611), *el sangre* (*Vr.*, p. 162); o lusismos sintácticos: *ni para me escapar* (*Melpómene*, p. 66), *o si cansaréis los mares / de embestir* (*Erato*, p. 86), *espera de escalar* (*Polymnia*, p. 155), *porque el cielo escurezca, el sol desdore* (*Pol.*, p. 211), *dexé de estremecer* (*Pol.*, p. 225), *es quien cança* (*Pol.*, p. 280), *voy subir* (*Vr.*, p. 92), *voy buscar* (*Vr.*, 112); también anomalías fonéticas, como la metátesis: *pergunta* (*Melpómene*, p. 46; *Erato*, p. 82), *intrepongas* (*Polymnia*, p. 160), *profía* (*Pol.*, p. 204), *grojee* (*Pol.*, p. 256), *grinalda* (*Pol.*, p. 299) o la falsa rima: *sigo / averiguo* (*Polymnia*, p. 170), *amiga / antiga* (*Pol.*, p. 191), *siga / antiga* (*Vr.*, 98), *amigo / antigo* (*Vr.*, 110), aparte la vacilación en el timbre de las vocales átonas señalada por Estruch Tobella.

En obra tan copiosa son relativamente pocos lunares, pero bastan para invalidar o rebajar la afirmación de Prestage, y acaso para explicar la poca fortuna editorial de la poesía de Melo, causa y a la vez consecuencia de su desconocimiento: la poesía, que es música, no perdona el menor descuido. Melo, en cuanto poeta, no parece haber considerado muy propia la lengua española, a juzgar por unas líneas en las que habla de sus modelos:

El lenguaje extranjero tanpoco es fauorable al que compone. Lo que por arte se obra, raras veces ajusta a los moldes de natureza. Veréis (y todos) que del ageno estilo no es poco precioso el robo que emos hecho. No sin trabajo propuse templar los modos modernos de nuestros vulgares. Lo cándido de los Vegas, lo suero de los Leonardos, lo culto de los Góngoras y Ortensios, si advertís los veréis añudados en paz y armonía (*Obras métricas*, † [6]v).

Según esto, su poesía castellana sería cosa hecha por arte más que por naturaleza, en lenguaje extranjero, y crisol de imitaciones. Obsérvese de paso que entre los modelos enumerados por Melo no figura Quevedo, lo cual refuerza nuestra sospecha acerca de la escasa difusión de su poesía antes de la edición póstuma²⁸. A pesar de ello, Prestage extrae la conclusión contraria: «Parece que era pouco afeiçãoado a Góngora, mas admirava Lope de Vega, que influia nelle como ninguem, excepto Quevedo» (p. 414). Por su parte «El Cándido, Académico Generoso», pseudónimo de fray André de Cristo, en el prólogo que puso al *Tercer coro de las musas*, al comentar el cauto juicio de Melo sobre la propia obra poética, añade:

Quexose sin embargo, con toda modestia, de que algunas personas de juicio quisiesen hallar en sus Metros muchos robos, aunque preciosos. Pudiera bien escusarle la culpa desta censura tantos famosos exemplos de riquísimos Piratas modernos que despojaron de sus tesoros a los Poetas antiguos. Pero jamás quiso valerse desta disculpa, porque si con atención se leyeren todas sus Obras, antes faltan que sobran en conformidad con las de los primeros, porque sin duda

²⁸ Véase Carreira, 1997.

los Ingenios eleuados hállanse en sy mesmos más presto lo que los otros se van a buscar a los otros²⁹.

De esta forma, Melo confiesa la *imitatio*, a la vez que se habría defendido de la acusación de *robos*. Claro que en literatura el concepto de robo es muy elástico, y a veces no solo imitar, sino también robar, es una forma de mostrar admiración. Simplificando algo, podríamos decir que en la poesía de Melo se da imitación cercana de Góngora en el poema que más estimaba: el *Pantheón*, publicado en 1650, mientras que en el resto hay constantes citas, guiños y préstamos. De ahí que nuestro amigo José Ares Montes, en su libro fundamental, se haya detenido sobre todo en ese poema, a pesar de la severidad con que lo enjuicia: «Como obra de arte, el *Pantheón* es deplorable; un verdadero panteón de versos mediocres, de intenciones oscuras, de interminables descripciones. Pero ahí está, con sus 2606 versos agrupados en silvas, esperando, no que se le reedite, lo que sería absurdo, sino que se le recuerde» (*op. cit.*, p. 422). Y eso, recordarlo e intentar rescatarlo, es lo que ha hecho Joan Estruch en un meritorio estudio, que lo analiza y resume³⁰.

Lo más original —comenta Estruch— es la transformación de una elegía en poema culto. La realidad (María de Attayde) queda idealizada, mitificada: la dama de la corte se convierte en la ninfa Itade, capaz de suscitar la envidia de las diosas. Como en las *Soledades* de Góngora, la falta de grandeza épica del tema y del héroe no son obstáculo, sino elemento necesario del proceso de estilización absoluta de una temática cotidiana (p. 332).

Interés tiene también el precedente que Estruch publicó mucho antes a partir del ms. lisboeta descrito por Prestage: la *Silva fúnebre primera en la muerte de don Manuel de Meneses*, especie de égloga piscatoria compuesta por Melo hacia 1628, que quedó falta de lima y fue excluida de las *Obras métricas*³¹. Tanto la *Silva* como el *Pantheón* son calcos, no muy felices, de las *Soledades*, por lo que no será necesario insistir: contra lo que pensaba Menéndez Pelayo, el Melo joven y el maduro siguen el mismo norte. Aunque en alguna ocasión llame murciélagos a los poetas oscuros³², la oscuridad lo fascinaba, y la defiende en alguna de las cartas con que sondeó el parecer de sus amigos sobre el *Pantheón* (Ares, *op. cit.*, pp. 422-423). También alabó las cuatro *Soledades* de un joven colega de Academia a quien llama Afranio, y que Ares ha identificado con António da Fonseca Soares (1631-1682, «capitán Bonina» hacia 1661, fray António das Chagas desde 1663), en una epístola donde sostiene que «las nubes de misterio son indicio» (*Vr.*, p. 114). No nos entretendrán, pues, tales cuestiones, bien dilucidadas por los estudiosos. Lo que nos proponemos es algo que no se ha hecho, ni siquiera en la

²⁹ *Epístola a los lectores. Por vn aficionado del autor y del estudio Poético (El tercer coro de las Musas del Melodino y ultima parte de sus versos, a3 [por error, a2]).* Es asimismo excepcional lo que indica el mismo colega de Academia respecto a ausencia de versos laudatorios en las obras de Melo: «Se aduertirá por inalterable costumbre de su autor, que en treze volúmenes que con este ha publicado, no se hallará vna sola letra de Elogio ageno» (a2).

³⁰ Estruch, 1993.

³¹ Estruch, 1983.

³² «Porque antre termos duros / são poëtas murzellos os escuros» (*Talía*, p. 164).

reciente edición³³: buscar en la obra de Melo los ecos que atestiguan, con una ocasional voluntad de imitar el estilo gongorino, empresa siempre arriesgada, una veneración sincera, más marcada aún en una poesía que rehúye toda estridencia. Góngora es para nuestro poeta, como para muchos otros, el dechado por antonomasia; si algo lo dijo don Luis, antes que competir con él, puesto que su dicción se considera insuperable, lo mejor será engastar el verso o el sintagma en el poema, como quien incrusta una piedra preciosa en otro objeto, o adaptarlo de modo que se vea a su través. El hecho mismo de no citar al autor constituye otra forma de homenaje, pues ningún lector avisado dejaría de reconocer su origen.

Melo, que pasa revista a la literatura peninsular en su *Hospital das letras*, no es muy amigo de mencionar personas reales o reconocibles ni en sus cartas ni en los paratextos de sus poemas. Puesto que gran parte de su obra la escribe tras la restauración portuguesa, y dando preferencia a la lengua castellana en su poesía, posiblemente haya tratado de no herir susceptibilidades. Aun así, no puede evitar decir lo que piensa, sobre todo cuando ya se siente viejo y libre de recelos. Ya hemos comentado la alusión a «lo culto de los Góngoras y Ortensios» en el prólogo de las *Obras métricas*. Por otra parte, en la Academia dos Generosos, de la que Melo fue miembro al regresar de Brasil, Góngora y su lenguaje eran omnipresentes. Téngase en cuenta que la literatura en lengua vernácula había decaído mucho desde Camões (muerto el mismo año que Felipe II anexionó la corona portuguesa), y la fama de Góngora se extendió por la península y colonias como una mancha de aceite, en las primeras décadas del siglo xvii. Ejemplo de lo dicho es un texto en prosa recogido al final de la musa *Thalía* (p. 257), y titulado «Ostentação encomiastica que á Nobilissima e Doctíssima Academia dos Generosos de Lisboa offerece, dedica & consagra o seu menor cliente & mais humilde discípulo Dom Francisco Manuel o dia que nella prezide». Antes de comparar la academia propia con las italianas, añade el siguiente encomio a sus colegas: «Aqui achareis os Píndaros e os Homeros dos Gregos; os Ouidios e os Maroens dos Latinos; os Petrarcas e os Tassos dos Italianos; os Ronzardos e os Theofilos dos Franzeses...; os Lassos, e os Gongoras dos Castelhanos; os Camoens, e os Saas dos Portugueses. Aqui estão, ahy estão sentados ao redor desta Aula» (p. 261). Como vemos, al elegir solo dos ingenios de la poesía clásica o moderna en cada lengua, Melo, con buen tino, señala los nombres canónicos en la poesía castellana de los siglos XVI y XVII: Garcilaso y Góngora, mientras que los portugueses mencionados son del XVI. Todavía en *El tercer coro de las Musas*, es decir, muy en sus últimos años, escribe su epístola VII, «Alabando vn poema de quatro *Soledades* a vn amigo grande poeta», con estas palabras: «Quatro son, y vna es más, ¿qué serán tantas?, / tus *Soledades*, culto Afranio, aquellas / que a las del culto Góngora adelantas» (*Vr.*, p. 113). El culto Góngora, aunque sea en frase algo críptica, sirve siempre de referencia, incluso para la hipérbole, y el culto Afranio ya vimos qué nombres usaba en la vida real.

Pasemos ya las a citas textuales más visibles, de las que Melo echa mano como quien las posee en el caudal de su lengua. En la temprana *Silva fúnebre*, al describir un

³³ El capítulo en que Gonçalves Pires trata de los «Ecos literários nas *Obras métricas*» (Melo, 2006, pp. xxiii-xxviii) dedica un solo párrafo a Góngora, sin añadir apenas nada a lo sabido. Agradecemos a José J. Labrador Herraiz el haber podido consultar este libro. Tampoco se ocupan de sus fuentes los valiosos estudios reunidos por Marta Teixeira Anacleto, Sara Augusto y Zulmira Santos, 2010.

entierro, aparece este verso: «con poca luz y menos compañía» (v. 413). Remeda el de Góngora «Con poca luz y menos disciplina», que inicia un soneto impreso en la edición de Vicuña (1627), supuestamente dirigido contra Quevedo, y que Begoña López Bueno, con sólidas razones, cree enderezado contra Jáuregui³⁴. Melo repite el verso literalmente en la «Epístola a un amigo», de la musa *Polymnia* (p. 166). En la segunda parte del *Pantheón* se encuentra este otro: «la humana lllore y cante la diuina» (*Pol.*, p. 356), que adapta el v. 8 del mismo soneto gongorino: «pedante gofo que, de pasión ciego, / la suya reza y calla la divina». La aplicación de versos satíricos a un contexto fúnebre en dos casos muestra que navegaban por la mente de Melo con su disponibilidad virgen.

Asimismo en la edición de Vicuña pudo leer Melo el soneto «Ayer deidad humana, hoy poca tierra», epitafio a la duquesa de Lerma compuesto por Góngora en 1603. Su verso 8º, «la razón abra lo que el mármol cierra», lo inserta Melo en el IX de sus *Doze sonetos* a Inés de Castro, v. 9, con mínimo cambio. También el último verso del soneto gongorino «Mientras por competir con tu cabello» dejó huellas en su obra: «Corta jurisdicción le tiene dada / tal que su grande halago, o Fabio amigo, / es tierra, es poluo, es humo, es sombra, es nada», dice en la elegía IX de *Polymnia* (p. 183); y en la silva XVIII de la misma musa: «O cómo el tiempo clama, y en voz pregona / que la Mitra y Corona, / cayado, cetro, espada, / es tierra, es poluo, es humo, es sombra, es nada» (*Pol.*, p. 210).

Otros ecos son menos literales, pero igual de indudables: «Docto trabajo de escultor más grave», en las *Lágrimas de Dido* (*Pol.*, p. 140), por su sintaxis refleja el verso «mano tan docta de escultor tan raro», del soneto gongorino «¿Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro...?» La invocación a la reina doña Luisa de Guzmán, «O católico Sol de los Guzmanes» (*Vr.*, p. 86), calca el verso «Oh católico sol de los Bazanes», del soneto «No en bronces, que caducan, mortal mano», dirigido por Góngora al marqués de Santa Cruz en 1588. «Su ruina esperaua el edificio», verso de una epístola en tercetos (*Pol.*, p. 159), viene del soneto gongorino «En este occidental, en este, oh Licio», v. 8: «...la ruina aguardó del edificio». Y no será casualidad que los sonetos X, XXIV, XXX y XXXVII de la musa *Melpómene* se dirijan a un *alter ego* llamado Licio, aunque Francisco no comience por *ele*, como Luis.

Los sonetos de Góngora indujeron en Melo varias imitaciones: el soneto XV de *Melpómene* (p. 8) agradece una caja de mermelada en términos muy similares al de Góngora «Gracias os quiero dar sin cumplimiento, / dulce fray Diego, por la dulce caja». El XVII de la misma musa, «Comparándose al estado del mundo» (p. 9) recuerda de cerca «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas» en que Góngora contrapone sus propios cuidados a los desastres naturales. El XXI, «A las obras del doctor Bauia» (p. 11), aplica a los papas la esperable imagen «pilotos del bajel divino», que ya usa Góngora en el dedicado al mismo asunto: «Este que Babia al mundo hoy ha ofrecido / poema», v. 7. El soneto CXXXVII (p. 69), se titula sibilamente «Imitación de otro», pero el otro es el de Góngora que comienza «Descaminado, enfermo, peregrino». Uno de los mejores de Melo, el XL de *Calíope* (p. 21), «Responde a hum amigo, que mandaua perguntar a vida que fazia em sua prisão». Se trata de un soneto enumerativo y humorístico inspirado en el célebre «Grandes más que elefantes y que abadas», donde

³⁴ López Bueno, 2012.

Góngora describe la corte, y cuya frase final: «Buena pro les haga», se traduce en «Santo prol me faça». Igualmente humorístico es el soneto XXXIV de *Calíope* (p. 18), cuya rima aguda recorre las cinco vocales, como el de Góngora «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?», impreso por vez primera en la edición de Hozes de 1633³⁵.

La «Epístola a un amigo» de la musa *Polymnia* (tercetos, V, p. 163) se inspira en los tercetos de Góngora «Mal haya el que en señores idolatra». Por ejemplo: «Qué poco me cansara que la China / fuesse a regir Tancredo o Laomedonte / con poca luz y menos disciplina... / Titule el titular, quien priua, priue» (p. 166), manifestación displicente muy semejante a la del modelo: «Tiéndese y con debida reverencia / responde, alta la gamba, al que le escribe / la expulsión de los moros de Valencia. / Tan ceremoniosamente vive / sin dársele un cuatrín de que en la Corte / le den título a aquel, y el otro prive» (vv. 97-102). La expresión de p. 170, «de más ojos que lleua aue de luno», viene del mismo sitio: «... y no es mi intento a nadie dar enojos / sino apelar al pájaro de Juno. / Gastar quiero de hoy más plumas con ojos / y mirar lo que escribo» (Góngora, vv. 53-56). Todavía Melo, en la musa *Euterpe* (p. 132), recuerda el mismo poema: Góngora había cortado su evocación de Córdoba diciendo «Mas basta, que la mula es ya llegada», y él termina su epístola a Jorge da Cámara con el verso: «Mas basta para em dia dos Difuntos».

Las referencias al *Polifemo* abundan, solas o entremezcladas con las de las *Soledades*: en un poema en portugués llega a incrustar el verso 100 del modelo con toda naturalidad: «...outro Pereira / ja canta de maneira / que he bem justo que nelle se prezuma: / el terno Venus de sus gracias suma» (*Thalía*, p. 155). En las *Lágrimas de Dido* unos versos pintan la calma junto al mar: «Sobre la crespa roca, el seco nido / marítimo Alción calienta, quando / todo el mar en espejo conuertido, / con otro cielo, al Cielo está emulando» (*Pol.*, p. 137). El sintagma «marítimo Alción...», usado así a comienzo de verso y para aludir al mismo fenómeno, se encuentra en boca del Polifemo gongorino: «Marítimo alción roca eminente / sobre sus huevos coronaba, el día / que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul, de la persona mía» (vv. 417-420). El hecho no significaría gran cosa si Melo no lo repitiera en otro poema en octavas, la *Thetis Sacra*, de la musa *Vrania*: «Marítimo Alción corona en vano / sobre nido emplumado escollo essento / quando empollar sus huevos le dexara / cisne...» (p. 156). También los versos «O cómo yerra, o cómo el pensamiento / que en el viento fabrica para el viento», de las *Lágrimas de Dido* (*Pol.*, p. 142), parecen inspirados en el epifonema de *Polifemo*: «¡Oh cuánto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra!» (vv. 135-136). Otro tanto puede decirse de la expresión «...quando en globos de espumas, sumergido... / te miró mi piedad» (*Pol.*, p. 144), que ocurre en el *Polifemo*: «...quando entre globos de agua, entregar veo / a las arenas ligurina haya» (vv. 441-442), y piedad es lo que destaca en ambos pasajes. Lo mismo sucede con la evocación virgiliana: «Dios, en fin, que antevió de un pecho duro / batir las piedras sin romper el muro» (*Pol.*, p. 144), presente en el *Polifemo*, vv. 295-296: «...que en sus paladiones Amor ciego, / sin romper muros, introduce fuego». En cambio, el verso «de quantas llouíu perlas el Aurora» (*Pol.*, p.

³⁵ Que Melo hubo de conocer en alguna de sus reimpressiones, a juzgar por la censura que le asesta en el *Hospital das letras*, siempre por boca de Quevedo: «Se é o que publicou com nome de *Obras de Góngora D. Gonçalo de Hozes*, mais depressa lhe doeria o ver-se adulterado e cheio de erros enormes, e com os ossos desconjuntados, cousa que tarde torna a seu lugar» (p. 105).

149), que Melo reitera casi igual en otro poema de la misma musa (*Pol.*, p. 181), a pesar de las apariencias, no es de Góngora.

En la silva al Desengaño, de *Polymnia*, aparecen estos versos: «Cuydado de los bosques, si no embidia, / mi fortuna de sus pastores era» (p. 216), que reelaboran la descripción de Galatea en el *Polifemo*: «Invidia de las ninfas y cuidado / de cuantas honra el mar deidades era» (vv. 113-114). Caso similar se da en estos: «Gran Deidad le ocupaua / que entre cortinas de volantes vanos, / vestida soles y calzada estrellas...» (*Pol.*, p. 278, tragedia), que dejan traslucir el v. 213 del *Polifemo*: «vagas cortinas de volantes vanos», sin olvidar el acusativo griego en verso bímembre que sigue a la reminiscencia, y que es del mismo cuño. De nuevo en el poema *Thetis sacra* una octava se remata con este pareado: «Como aun antes que al ayre el Eco rompa, / acude el Orbe al eco de la trompa» (*Vr.*, p. 151), donde resuenan estos versos que describen la cólera de Polifemo: «Tal antes que la opaca nube rompa / previene rayo fulminante trompa» (vv. 487-488). Otro pasaje también de la musa *Vrania*, perteneciente al prólogo para una comedia en música (p. 95), rememora una vez más versos gongorinos para cerrar una octava: «Trocando el monte en otros oriçontes / van fabricando, de venganças, montes». El origen pueden ser estos del *Polifemo*: «Serás a un tiempo, en estos horizontes, / Venus del mar, Cupido de los montes» (vv. 463-464), o bien los de la primera *Soledad*: «No bien pues de su luz los horizontes / que hacían desigual, confusamente, / montes de agua y piélagos de montes» (vv. 42-44).

Porque Melo, buen catador, supo apreciar muy pronto la belleza de las *Soledades*. La juvenil *Silva fúnebre primera en la muerte de don Manuel de Meneses* ya comienza con un verso de homenaje al arranque del poema gongorino: «Era del año la estación ardiente». Los vv. 22-23 («de aquel que a breve leño / fiado, al mar también su vida fía») hablan de «un pescador derrotado por fuerza de tempestad» y son claro trasunto de los que en la primera *Soledad* describen «al inconsiderado peregrino / que a una Libia de ondas su camino / fió, y su vida a un leño» (vv. 20-21). Más abajo, v. 127, aparece el sintagma *métrica armonía*, usado por Góngora tres veces, en el soneto «Cisnes del Guadiana, a sus riberas», v. 3; en la canción «Por este culto bien nacido Prado», v. 50, y en la primera *Soledad*: «En lo cóncavo, el joven mantenía / la vista de hermosura, y el oído / de métrica armonía» (vv. 270-272). La locución, alguna vez ridiculizada por Quevedo, se combina aquí con una reminiscencia de Garcilaso. También la *Silva fúnebre* recoge el heptasílabo «oh bienaventurado» (v. 135), repetido cuatro veces en el elogio al rústico albergue de la primera *Soledad* (vv. 94, 106, 122 y 134).

En las *Lágrimas de Dido* encontramos el verso: «del ya sañudo arroyo, agora blando» (*Pol.*, p. 137), que deja ver claramente «el ya sañudo arroyo, ahora manso» de *Sol.* I (v. 343). El verso se grabó bien en Melo porque suscita otro eco en la epístola VI de *Vrania*: «Llega ayrado el Otubre, y de repente / el manso, quando suelto, arroyo agora, / ni los márgenes sufre ni la puente» (p. 106). Volviendo a la *Dido*, algo después leemos: «o por lo matiçado o por lo raro» (*Pol.*, p. 139), que transparenta «o por lo matizado o por lo bello» de *Sol.* I (v. 249). En la misma página salta un «eral loçano» escapado de la segunda *Soledad*, v. 7. En la elegía X, también de la musa *Polymnia* (p. 187), el verso «Tyrança los campos insolente» no puede dejar de evocar esta descripción de la *Soledad* primera: «Un río sigue, que luciente / de aquellos montes hijo, / con torcido discurso, aunque prolijo, / tiraniza los campos útilmente» (vv. 198-201).

En *La imposible, idyllo cómico real*, subtítulo Tragedia, y que es uno de los amagos dramáticos de Melo (*Pol.*, p. 275), dice uno de los personajes: «Yo lo deuo mirar para embidiallo, / oluidada y celosa sobre ausente», verso este último que remeda otro de la *Soledad* primera: «náufrago y desdeñado sobre ausente» (v. 9). El soneto XCII de la musa *Melpómene* (p. 47) habla con el sol en tono próximo al del soneto gongorino «Rey de los otros, río caudaloso», e incluye el verso: «la aromática selua venerada», que tiene mucho en común con este de *Sol. I*: «La aromática selva penetraste» (v. 461). El sintagma recurre todavía en el soneto LXVII de la musa *Clío*, v. 5: «La aromática selua, con sosiego...» (p. 34).

El *Pantheón* ya se sabe que es lo más gongorino de Melo, un palimpsesto que trasluce las *Soledades*. Lo único que vamos, pues, a recordar son algunos de los toques textuales no señalados. Narrando el naufragio del joven pescador, dice: «Entre vn murado ancón de escollos rudos / reconoce los lexos, / y en confusos reflexos, / distante luz, en trémula atalaya, / engaño o desengaño de la playa, / Salue —les dice con afectos mudos—, / salue otra vez piedosos / indicios de vn luciente y de otro hermano: / prestad a my ventura, / si no más ciertos rumbos, más dichosos, / si no más clara llama, más segura...» (*Pol.*, p. 292). La idea proviene, obviamente, de la invocación del peregrino de la primera *Soledad*, al descubrir una luz lejana: «Rayos, les dice, ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso» (vv. 62-64). Ambos personajes, pues, el de Melo y el de Góngora, se encomiendan a los dioscuros, protectores de los navegantes. Más adelante el de Melo escucha cantar a una ninfa «con estraño instrumento, aliento y modo / qual peregrino todo / en todo peregrina» (*Pol.*, p. 295), ponderación que reproduce otra de la segunda *Soledad*: «estraño todo, / el designio, la fábrica y el modo», aplicada por Góngora al palomar del viejo pescador (vv. 273-274). Y más abajo otra ninfa victoriosa «sobre el viento bolaua, / en las plumas mejor que el garçón de Ida» (*Pol.*, p. 312), lo que remite de nuevo a la primera *Soledad*: «...cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida...» (vv. 7-8).

A veces son imágenes gongorinas las que Melo recoge devotamente: así evoca Lisboa con vergeles «pintados siempre al fresco, de sutiles / pinceles, en frutales, en pensiles» (*Pol.*, p. 301), y que tienen su origen en las alfombras vegetales de la primera *Soledad*: «Ellas en tanto en bóvedas de sombras / pintadas siempre al fresco» (v. 613). Al tratar de la restauración de la monarquía portuguesa el autor del *Pantheón* desea que un canto «lo escriua cada qual, no sobre el velo / diáfano papel del ayre vano, / en las láminas sí que tabla el cielo / le ofrezca» (*Pol.*, p. 304), lo que tiene precedente asimismo en la *Soledad I*, cuando se describe el paso de las grullas, «caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo» (vv. 609-611). También el «móvil puente» (*Pol.*, p. 342) que designa una barca recuerda el «instable puente» que tiene igual función en la *Soledad* segunda (v. 48). Y cuando no son imágenes, son las troquelaciones gongorinas las que sobrenadan: «lastimosas señas» (*Pol.*, p. 318), traídas de *Sol. I*, v. 441; «lagrimosas querellas» (*ibid.*) que se escuchan también en *Sol. I*, v. 10, e incluso una mezcla de ambas frases: «lastimosas querelas» en el *Hospital das letras* (p. 103); «piscatorio exercicio» (*Pol.*, p. 321) como el de *Sol. II*, v. 213. Antes vimos el raro término *ancón*, usado por algún cronista de Indias y repetido en la segunda *Soledad* (v. 45), que Melo adopta en el *Pantheón* (*Pol.*, p. 292). Otra palabra poco frecuente, *lapidoso*, tuvo igual fortuna: «...bien que de metales / riquísimos grauado, de luceros /

lapidosos» (*Pol.*, p. 303), siempre en el mismo contexto que la rodea en el poema de Góngora: «...sus ardientes veneros, / su esfera lapidosa de luceros» (*Sol.* II, vv. 378-379), verso este que vuelve a dejar huella en una silva de *Thalia*: «...nossa esfera ardente / de estrelas» (p. 158).

Fuera ya del *Pantheón*, sigue Melo adornando sus poemas con destellos de las *Soledades*. Dos versos de la epístola V: «Quantos del Oceano en coruas quillas / conculcaron los términos al mundo» (*Vr.*, p. 100) recuerdan el pasaje de la *Soledad* I referido a la codicia, que dejó cano al océano, «sin admitir segundo / en inculcar sus límites al mundo» (vv. 405-412). En el tono XIII de la musa *Terpsícore*, los versos «Quatro o seis torres que fueron / cadáveres son desnudos» (p. 60) evocan otros de la primera *Soledad*: «Aquellas que los árboles apenas / dejan ser torres hoy, dijo el cabrero / con muestras de dolor extraordinarias..., / yacen ahora y sus desnudas piedras / visten piadosas yedras» (vv. 212-218). En el poema *Thetis sacra*, de la musa *Vrania*, «La Naue entonces, qual pomposo carro / no de Faetón, mas de nocturno día» (p. 153) alude al misterioso animal cuya frente «carro es brillante de nocturno día», en el poema gongorino (v. 76). Y el soneto XXXII de la musa *Clío*, «En alabança de los oyentes de la Academia» (p. 16), remata su encomio con el verso 197 también de la primera *Soledad*: «Muda la admiración habla callando».

Melo agrupó sus escasas letrillas en las musas *Polymnia* y *Vrania*, y no atendió mucho a las de Góngora, quizá porque su natural no le inclinaba tanto al tono de sátira y burla que en ellas domina. Con todo, hay una que sí es fruto de la imitación: la letrilla LIX de *Polymnia*, «Ay Dios, en qué a de parar / tanto anhelar y morir, / el mar por Guadalquivir, / Guadalquivir por el mar» (p. 250), derivada de la que comienza «Arroyo, ¿en qué ha de parar / tanto anhelar y morir, / tú por ser Guadalquivir, / Guadalquivir por ser mar», supuestamente dirigida por Góngora contra don Rodrigo Calderón, y que Melo solo pudo conocer en manuscritos. También el romance XL de la musa *Erato*, «A vna ausente», cuyo incipit es «Anda, pensamiento, corre, / buela, pensamiento, y dile» (p. 123), adapta el de la letrilla gongorina «Vuela, pensamiento, y diles», impresa por Vicuña y variada por Ledesma y Quevedo.

A lo que sí fue muy aficionado Melo es a los romances, los castellanos agrupados en las musas *Erato* y *Terpsícore*, y los portugueses recogidos en *Thalia*. Unos y otros muestran abundantes ecos de los romances gongorinos, como era de esperar. El XXXII de *Erato*, titulado «Papel a v[na] d[ama]», es un romancillo con autorretrato burlesco, muy en la línea del gongorino «Hanme dicho, hermanas». Basta comparar los vv. 33 y sigs.: «Pues si de quién soy / quiéreste informar, / sin pedirte hallazgo / éteme aquí tal: / la edad no era buena / a ser de alaçán, / mas visto que es de hombre, / no es muy mala edad; / veinte son los años, / las desdichas más... / La frente no es grande, / ni aun es titular, / mas entre las sienes / y las cejas cae», etc. (p. 109; cf. también vv. 65-68, 99-100, 117-120 y 141-144). Góngora en el suyo se había pintado con el mismo garbo: «En los años, mozo, / viejo en las desdichas, / abierto de sienes, / cerrado de encías» (vv. 25-28), etc. Melo hacia el final de su retrato cita a Góngora y las *Soledades*.

En su día señaló Ares (*op. cit.*, p. 307) que el romance VI de *Erato*, «Aue real peregrina» (p. 81), titulado «Belleça y luto», imita otro tardío y no muy conocido de Góngora: «Ave del plumaje negro». Ambos describen a una dama con atuendo, o cabello, negro (como el tono XVI de *Terpsícore*, p. 65, titulado «Dama de cabos

negros»). El romance IX asimismo de *Erato*, titulado «Historia de Celidaja» (p. 85), y el XI, titulado «Hacén y Balaja» (p. 87), se inspiran de cerca en el último romance morisco de Góngora («En la fuerza de Almería»), y mantienen igual asonancia. Tanto este poema como el anterior se estamparon por primera vez en la edición de Hozes.

El tono XVII de *Terpsícore*, «Rayaua el Sol por las cumbres / de dos erguidos escollos» (p. 65), en contenido imita al de Góngora «Según vuelan por el agua», como indican Lola Josa y Mariano Lambea³⁶. El comienzo parece extracto de los versos «Apenas del mar salía / el sol a rayar las cumbres», del primer romance gongorino de Hero y Leandro «Arrojose el mancebito» (vv. 73-74). El romance XXXI de *Thalía*, dedicado «A hum senhor por graça de hums bocados de doce que lhe mandou estando ambos em Madrid», contienen una cita de Góngora y del romance que acabamos de ver: «Porque por estes sem falta, / disse, que eu o jurarey, / aquillo dos dous escolhos / o Góngora cordovez... / Preyto omenagem vos faço / de volla guardar tambem, / que esta conserua se ria / da conserua del Virrey» (p. 218). Góngora había dicho: «Mortal caza vienen dando / al fugitivo bajel / en que a Nápoles pasaba / en conserva del virrey / un español con dos hijas...» (vv. 9-12), pero *aquillo dos dous escolhos* alude al romance, también gongorino, «Cuatro o seis desnudos hombros / de dos escollos o tres». Melo mantiene la asonancia en -é de los modelos.

También se puede asegurar que el romance XX de *Erato* («A la fuente va del Olmo / Constança la del villar», p. 94) sigue de cerca el de Góngora «A la fuente va, del Olmo, / la rosa de Leganés, / Inesica la hortelana, / ya casi al anochecer», que Melo conocería en manuscrito. El romance XLV de esa musa, muy breve, se titula «Buelue por vn secreto» y comienza: «Quexosa estaua Menguilla / de los secretos de Blas...» (p. 126). Más abajo se encuentran los versos: «No a faltado en el aldea / quien diga que Menga ya / no siente en Blas callar poco, / tanto como el mucho amar» (vv. 13-16), que apuntan al romance gongorino, también tardío, «Minguilla la siempre bella»: «Desde entonces la malicia / su diente armó venenoso / contra los dos, hija infame / de la intención y del ocio. / Mucho lo siente el zagal, / pero Minguilla de modo / que indignada aun contra sí, / se venga en sus desenojos» (vv. 65-72). En este el galán no se llama Blas sino Gil.

El romance V de *Erato*, «¿Quién es aquel caballero?» (p. 80), toma de Góngora el primer verso («¿Quién es aquel caballero / que a mi puerta dijo: Abrid?»), y embebe otro perteneciente al de Angélica y Medoro (v. 18: «No porque al moro conoce»). Eso será lo habitual en Melo: citar versos, frases o imágenes de los romances gongorinos. Caso curioso es el tono XI de *Terpsícore*: «...Para olvidar la ossadía / fue menester el valor, / pues por sí solo el affecto / los rayos le cuenta al Sol» (p. 59), ya que el último verso es el comienzo de un romance juvenil de Góngora. En el VII de *Erato* se escucha «militar confuso estruendo / de las trompas y las cajas» (p. 82), originado en el romance «Servía en Orán al rey», vv. 19-20: «Oyó el militar estruendo / de las trompas y las cajas». El XXVII también de *Erato* «Refiere la pasión de Christo», y en un momento exclama: «¡O justicia aun más de sangre, / que antes que en sangre las moje / las manos laua! ¡Ó piedad / hija de padres traydores!» (p. 102). El epifonema viene del romance de Angélica y Medoro, vv. 35-36. El XXXIII de la misma musa sirve «para cantarse al vso» y contiene estos versos: «Allá se va, no sé a dónde, / Frasquilla la de Triana, / de las

³⁶Josa y Lambea, 2002.

jácaras cohete, / de las chulas luminaria» (p. 111), imágenes tomadas de la jácara gongorina «Tendiendo sus blancos paños», cuya protagonista, Violante de Navarrete, es «entre hembras, luminaria, / y entre lacayos, cohete» (vv. 11-12). Sus vv. 83-84: «Muchos siglos de traviesa / en pocos días de dama» adaptan otros famosos del baile «Apeose el caballero», de Góngora: «Muchos siglos de hermosura / en pocos años de edad» (vv. 15-16), también recordados en el tono IX de *Terpsícore*: «Muchos siglos de fineça / en pocos años de moço» (p. 58). Asimismo el romance LIV de *Erato*, dirigido a una «Dama caída», incrusta el verso «discursos ha hecho el ocio» (p. 133), sacado del gongorino «Cloris, el más bello grano» (v. 37). Todavía el XXVIII de *Thalía* ostenta una reminiscencia del más famoso romance de cautivos de Góngora: «Se ha dez anos que amarrado / qual forçado de Dragut / ando a torres como a cepos / os bugios de Tolú» (p. 215).

La imagen favorita de Melo puede casi pasar inadvertida en el romance gongorino «Esperando están la rosa», v. 21: «El vulgo de esotras hierbas, / sirviéndoles esta vez / de verdes lenguas sus hojas, / la saludaron también». Melo no se cansa de repetirla y metamorfosearla: en el romance XXIII de *Erato*, v. 23: «desse vulgo de las yerbas» (p. 98). En la oda XXVI de *Polymnia*: «Mira que el vulgo de las otras flores / no mida tu esplendor por sus verdores» (p. 233). En el tono XV, «La Primavera», de *Terpsícore*: «El bulgo de essotros meses / le sirue como criado» (p. 63). Y en las estancias III de *Vrania*: «Iuno, Palas y Venus, que han vencido / el bulgo de las otras, han propuesto / a Iúpiter que juzgue su partido» («Prólogo heroyco para una comedia en música», p. 94). A veces son estructuras sintácticas las que sobrenadan, aún reconocibles: «la marinera gentil» de ese mismo romance (p. 64), así en femenino, evoca a la «arquitecta gentil» del romance de Cloris (v. 26). El verso «Minerua alternando y Marte» del romance IV de *Erato* (p. 80), suena a «coros alternando y zambras», v. 21 del romance «En la fuerza de Almería» antes alegado. Incluso el término *acuatismo*, hápax chusco en un romance de Góngora («Manzanares, Manzanares, / vos que en todo el acuatismo / duque sois de los arroyos / y vizconde de los ríos»), lo consideró recuperable Melo, y lo usa muy en serio en su *Pantheón* (Pol., p. 327).

En el romance XXXIV (esdrújulo), de *Erato*, los vv. 9-11: «regalón a lo clarísimo / con su gigote de rábanos / el inuierno...» (p. 113) remiten al romance de Góngora «Aunque entiendo poco griego», cuando describe a Leandro y a su padre en tono jocoso: «Grandes hombres, padre y hijo, / de regalarse el verano / con gigotes de pepino / y los inviernos de nabo» (vv. 25-28). Melo escribió «Leandro y Ero, fábula entretenida», que es el romance XXXVII de esa musa, en el cual insinúa, mediante la aposiopesi, un final también trágico pero distinto de la leyenda: antes Leandro pasa el mar en una barca y llega sano y salvo a encontrarse con Hero, la cual «de tal suerte aperceuida / aguarda, como el enfermo / que, el corazón palpitante, / desea y teme el remedio» (p. 121), símil derivado del que usa Góngora en el romance «Aunque entiendo poco griego» al pintar la vacilación de Leandro: «Haciendo con el estrecho, / que ya le parece ancho, / lo que el día de la purga / el enfermo con el vaso» (vv. 193-196). Un pasaje metaliterario de este lo comenta Bocalino en el *Hospital das letras* (ed. cit., p. 100).

El romance XXIV de *Erato* («Despuntando sus andrajos / al pie de vn álamo coxo, / Bartolo se estaua, aquel / que otro tiempo fue Medoro», p. 99) amalgama dos romances

de Góngora: «Al pie de un álamo negro», cuyo protagonista es Rengifo, hidalgo pobretón que repara sus calzas, y «¡Qué necio que era yo antaño...!», del que Melo adopta la asonancia. Los versos «...y el bulto adorado ayer / arrojan del Campidoglio» (p. 100) son trasunto de los vv. 94-96 en el segundo romance mencionado: «...con que veo... / arrastrar colas de potros / a quien de carro triunfal / se apeó en el Capitolio». Coplas algo posteriores las glosan Quevedo y Boccacini en el *Hospital das letras* (ed. cit., p. 240). Al de Rengifo vuelve también la sátira LXVI de *Polymnia*: «Que Micer don Fasistol / con sus tufos de viznaga, / por mucha sombra que faga / diga siempre que fa sol...» (p. 256); el retruécano es el mismo con que Góngora ríe del hidalgo: «estaba en lo más ardiente / de un día canicular, / entre dos cigarras que / le cantan el sol que fa» (vv. 9-12).

«Dibuxo de pena», es decir, de pluma, se titula el romance XXXII de *Thalía*, retrato de una dama llamada Beatriz: «A boca desta fidalga / senão vem, como se diz, / a pedir de boca, he boca / que nunca vem a pedir...» (p. 220). El de Góngora «Dejad los libros ahora, / señor licenciado Ortiz», con la misma asonancia describía una moza: «El aliento de su boca, / todo lo que no es pedir, / mal haya yo si no excede / al más suave jazmín» (vv. 29-32; el juego con el término *boca*, lo aplica el locutor gongorino a su lamentable estado: «preguntadlo a mi vestido / que riéndose de mí, / si no habla por la boca, / habla por el bocací», vv. 77-80). Unos versos más abajo: «Sem falta a moça não come / outro pão que de ambar gris, / segundo vem perfumados / seus nãos quanto mais seus sims», el evocado es un romance gongorino que pinta otra moza en igual tono festivo: «Bien que muda, su fragancia / era un canoro ámbar gris, / que ella no oye por ser roma, / sorda digo de nariz» («Cloris, el más bello grano», vv. 9-12). El mencionado «Dejad los libros ahora...» asoma de nuevo en el romance IV de *Terpsícore*: «...tan antes que Amadís queda / más pobre que en Peña Pobre» (p. 74), pasaje salido de «Hoy desechara lo blanco, / mañana lo carmesí, / hasta que en la Peña Pobre / quedó ermitaño Amadís» (vv. 73-76).

Pueden asimismo ser fruto de imitación recursos menos textuales: una epístola funeral de *Polymnia* evoca al caballero difunto «Sobre el Córdoua blanco, que midiendo / el ayre va desde la cincha al llano» (p. 182). Idéntico gesto se destaca en uno de los romances gongorinos de salida: «Tan gallardo iba el caballo / que en grave y airoso huello / con ambas manos medía / lo que hay de la cincha al suelo» («Aquel rayo de la guerra», vv. 45-48). Menos frecuente es la antanaclasis con el verbo *correr*, usada en el *Pantheón*: «Si mal herido el ayre no gemía / de que quando corría le corría» (*Pol.*, p. 305), y que cuenta con precedente en el romance ya citado, «A la fuente va, del Olmo», donde Inesica «a los tres caños llegó, / y su mano a todos tres / correr les hizo el cristal / que ya les hizo correr» (vv. 9-12). Por último, Melo no tuvo a su alcance elementos para distinguir en Góngora los poemas auténticos de los atribuidos. La carta XII de *Euterpe*: «Recebi vosso papel, / meu compadre e meu amigo, / com mil ancias esperado, / e com mil graças escrito» (p. 117) en unas coplas de *Polymnia* descubre su íncipit español: «Recibí vuestro papel, / dama de los lindos ojos, / que no ay más» (p. 247). Ambos provienen del romance «Recibí vuestro billete, / dama de los ojos negros, / con mil donayres cerrado / y con mil ansias abierto», impreso en el *Romancero general* de 1602, atribuido a Góngora en la edición de Hozes y recogido en *Delicias del Parnaso*.

Edgar Prestage fue un formidable investigador, y todos los estudiosos de Melo le hemos de estar agradecidos. Sin embargo, era también hijo de su tiempo, sobre el que se cernía la sombra de don Marcelino, esta vez en forma de silogismo: Melo fue amigo de Quevedo, este era un poeta notable, ergo él y no Góngora fue su modelo. Pero así como la biografía y los hechos históricos necesitan pruebas documentales, la historia literaria tampoco es un conjunto de opiniones alambicadas, o de creencias basadas en algún dogma, sino que debería fundamentarse en hechos comprobables. Melo, valioso poeta español y portugués, hubo de leer cuanto pudo en difíciles circunstancias, como militar, prisionero o desterrado gran parte de su vida, durante la cual, aunque mantuvo una línea coherente y mesurada, fue probando fortuna con diferentes estilos. En lo que no varió poco ni mucho fue en su adoración por la obra de Góngora, cuyos versos y sintagmas, que sabía de coro, esmaltan sus poemas, y que, lejos de constituir robos, son otros tantos tributos de una admiración sin límites, compartida en España, Portugal y América por los mayores ingenios. Joaquín Roses, con razón, criticó a quienes evalúan la influencia de Góngora midiendo los hipérbatos por centímetro cuadrado que hay en un texto³⁷, y el poeta cordobés Vicente Núñez habría dicho, aún con más gracia, que hemos llevado a Melo a la consulta del gongorinolaringólogo³⁸. Bromas aparte, lo único que hemos intentado, sin agotar el asunto, es mostrar que un poeta hispanoportugués, a mediados del siglo XVII, puede apuntar a diversas dianas con mayor o menor tino, inclinarse hacia este o aquel género; lo que no puede es dejar de reconocer que el sol alumbraba, por más que en ocasiones prefiera andar a cubierto.

Referencias bibliográficas

- ANACLETO, Marta Teixeira, Sara AUGUSTO y Zulmira SANTOS, *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*, Universidad de Coimbra / Universidad de Salamanca, 2010.
- ARES MONTES, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1992.
- BLANCO, Mercedes, «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perimola*, 2, 1998, pp. 155-193.
- BRAGA, Teófilo, *História da Litteratura portuguesa*, III. *Os seiscentistas*, Porto, Chardron, 1916.
- CARREIRA, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz. Escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 229-247.
- CIDADE, Hernani, «O conceito da poesia em D. Francisco Manoel de Melo», *Lições sobre a cultura e a literatura portuguesas*, 1º volume. *Séculos XV a XVII*, Coimbra, 1933, pp. 211-226.
- COLOMÈS, Jean, «D. Francisco Manuel de Melo et la littérature française», *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, [s.n.], 1966, pp. 491-511.
- , *La critique et la satire de D. Francisco Manuel de Melo*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- , *Le dialogue «Hospital das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo*, Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1970.

³⁷ Roses, 2010, p. 170.

³⁸ «Acudo puntualmente a la cita del gongorinolaringólogo» (Núñez, 1994, p. 128).

- CUTLER, Charles, «Melo and Quevedo views of each other's writings in the *Hospital das Letras*», *Annali*, 16, 1974, pp. 5-20.
- ESTRUCH TOBELLA, Joan, «Un poema gongorino (inédito) de Francisco Manuel de Melo», en *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Teijeiro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Pedro Provencio Chumillas y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1983, pp. 155-168.
- , «Tras las huellas de las *Soledades*: el *Panteón* de F. M. de Melo», en *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro*, ed. Manuel García Martín *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 331-338.
- , «Cuarenta sonetos manuscritos de Francisco Manuel de Melo», *Criticón*, 61, 1994, pp. 7-30.
- GAGLIARDI, Donatella, «Fortuna y censura de Boccalini en España: una aproximación a la inédita *Piedra del parangón político*», en *Literatura, sociedad y política en el siglo de oro*, ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaillo, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 191-207.
- JOSA FERNÁNDEZ, Lola, y Mariano LAMBEE CASTRO, «Un variante, un reino: Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico», en *Actas del VI Congreso de la AISO*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Fernández Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 1093-1108.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «*Con poca luz y menos disciplina*: Góngora contra Jáuregui en 1615 o los antidotos del *Antídoto*», en «*Difícil cosa el no escribir sátiras*». *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, ed. Antonio Gargano, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 205-226.
- MARTINS, José V. de Pina, «A poesia de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666)», en *JVPM, Cultura portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1974, pp. 97-151.
- MELO, Francisco Manuel de, *Apólogos dialogais*, II. *Escritório avarento*. *Hospital das letras*, ed. de José Pereira Tavares, Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1959.
- , *Doze sonetos por varias acciones en la muerte de la señora doña Inés de Castro...*, Lisboa, Matheus Pinheiro, 1628.
- , *Las tres Musas del Melodino*, Lisboa, Oficina Craesbeeckiana, 1649.
- , *Obras métricas*, León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus, 1665, 6 fols. + 358 pp. + 8 fols. + 285 pp. + 4 fols. + 176 pp.; ed. de Maria Lucília Gonçalves Pires y José Adriano de Freitas Carvalho, Braga, APPACDM, 2006, 2 vols. de lxvi + 1028 pp.
- , *Pantheón a la inmortalidad del nombre: Itade. Poema trágico... dividido en dos Soledades*, Lisboa, Oficina Craesbeeckiana, 1650.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Aldus, 1947.
- NÚÑEZ, Vicente, *Sofisma*, ed. Celia Fernández y Carlos Castilla del Pino, Sevilla, Renacimiento, 1994.
- OLIVEIRA, António de, «D. Francisco Manuel de Melo, historiador», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 6, 2009, pp. 17-60.
- PEETERS FONTAINAS, Jean, *Bibliographie des Impressions Espagnoles des Pays-Bas*, Louvain-Anvers, 1933.
- , *Bibliographie des Impressions espagnoles des Pays-Bas Meridionaux*, Niewkoop, B. de Graaf, 1965. 2 vols.
- PRESTAGE, Edgar, «Princess Clara Emilia of Bohemia», *Notes and Queries*, 11S (June 25, 1910), p. 508a.
- , *D. Francisco Manuel de Mello. Esboço biográfico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914.
- , *D. Francisco Manuel de Mello*, Oxford, Oxford University Press, 1922.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, Madrid/Londres, Támesis Books, 1992.

- ROSES, Joaquín, «Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII: revisión histórico-crítica, claves comparativas y ejemplos eminentes», *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, ed. José María Ferri y José Carlos Rovira, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana, 2010, pp. 161-188.
- TEENSMA, Benjamin Nicolaas, *Don Francisco Manuel de Melo, 1608-1666. Inventario general de sus ideas*, Groningen, Fa. Wm. Veenstra, 1966.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio», *Calíope*, 13, 2007, pp. 147-171.

Ludo ergo sum. La literatura gráfica del juego áureo¹

Víctor Infantes
Universidad Complutense de Madrid

Latine iocus dicitur, quod serium non est.
Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua española o castellana.*

Todo es un dramático juego y todos juegan apasionadamente en España.
Juan Antonio Maravall, *La cultura del Barroco.*

Una de las mejores maneras de comenzar la presentación de un tema cuando el asunto es amplio y complejo es recurrir al *Diccionario de la Real Academia Española*, que, además para eso está; y en el *DRAE* la palabra «juego» —vamos a dejar de momento lo de su «literatura gráfica»—, ofrece 13 acepciones y un buen número de definiciones figuradas, que abarcan una treintena larga de conceptos, aclaraciones y sugerencias. Es decir: demasiada materia teórica y práctica para intentar entender a las primeras de cambio el anchísimo campo semántico del lexema. (En Google ayer por la noche llegaban a los 331 millones los links, con comillas, sin ellas eran sólo, afortunadamente, 335.)

Creo que tenemos diáfano que la sola evocación del término nos trae casi de inmediato un buen número de posibilidades de entenderlo o de acercarse a él, tanto en la actualidad como en las cornisas cronológicas de los Siglos de Oro; y algunas las estarán (quizá) pensando en estos momentos. Por ello, esta obligada introducción quiere, por un lado, recordar y recopilar muchos de estos significados y, por otro, adelantar y sugerir el estudio de una serie de vetas culturales en donde el universo del juego asoma y representa una de las manifestaciones más relevantes de la cultura española; con una especial atención a esa «literatura gráfica», que adelantamos no es más que la

¹ Reconozco por escrito mi deuda con Fernando Bouza, por esas muchas cosas que sólo él sabe. *Vale.*

«representación» del universo semántico de un sistema literario que se fija icónicamente en un momento determinado. Hay, por tanto, mucho de lo que hablar y discernir, con una bibliografía que, afortunadamente, todavía no es aterradora, aunque eso sí: la mayoría muy a trasmano y periférica de lo literario.

Un leve pórtico taxonómico nos lleva hacia el juego como concepto antropológico y cultural que afecta al individuo², por tanto al juego como actividad personal al practicarlo, pero también a la sociedad donde ese individuo se inscribe y entonces el juego aparece como actividad colectiva y la persona puede ejercer de participante o de espectador, incluso —y para determinadas manifestaciones— el juego aparece con la etiqueta de clandestino y prohibido³; aunque también, en otro orden muy distinto de su aplicación, el juego sirve como instrumento en las actividades de la formación y perfeccionamiento del individuo. El juego amplía su campo de significación como evasión activa de la realidad, pero también como transgresión de la misma, es decir, el juego como actitud lúdica ante diferentes facetas de la actuación del individuo en su vida personal y de su participación en las tareas sociales del estamento al que pertenezca; valga pensar en el Carnaval y la desfiguración burlesca del mundo, unido, en parte, a la cosmografía lúdica de las fiestas profanas y religiosas de los entornos rurales y urbanos. De todo ello, y partir del luminoso ensayo de Huizinga⁴, han tratado teóricamente diferentes estudios⁵ que nos permiten situar el juego como una disposición emocional que se sitúa en el epicentro de la actividad vital del individuo y de la sociedad: *ludo ergo sum* (que podría ser un buen mote para muchos emblemas).

Todo juego requiere unas reglas necesarias y una técnica mínima, por tanto, debe existir una normativa compartida y aceptada, incluso, si afecta a la colectividad y tiene un factor económico, una disposición jurídica. Valga recordar también que el juego se basa en el deseo explícito de practicarlo, en la incertidumbre de su resolución y, muy especialmente, en la conquista del premio. Por tanto existen muchísimas facetas para el entendimiento del concepto y de la realidad del «juego» desde la perspectiva de su entendimiento, de su recuperación histórica/cultural y su de justificación multidisciplinar. Una tipología que nos sirva de modelos de análisis y estudio podría articularse sobre muchos apartados, pero dando por hecho, que a la fuerza existen numerosas interferencias entre esas clasificaciones. Evidentemente, la que expongo a continuación no deja de ser un recorrido por los perfiles del tema, pespuntes y deslindes de una amplísima geografía lúdica, de la que me interesa —como ya he indicado—, no tanto su conceptualización ni su desarrollo, sino revelar la *fotografía* impresa de su expresión.

Existe también otra cuestión preliminar que afecta a los paradigmas de conocimiento del universo del juego y se refiere a las expresión de sus manifestaciones, independientemente de que se trate de manuscritos, impresos o representaciones artísticas (grabados, cuadros, dibujos, etc.); en este caso las precisiones lingüísticas delimitan clasificaciones similares, pero independientes: libros de juegos, libros del juego, libros con juegos, libros sobre el juego, etc. Habrá, por tanto:

² González Alcantud, 1993.

³ Molina, 1992.

⁴ Huizinga, 1968.

⁵ Bauer, 1994; Pia Jauch, 1981, etc.

+) Testimonios directos: manuscritos e impresos que contienen explícitamente juegos, con sus normas y/o con representaciones suficientemente expresivas de los mismos y que abarcan todas las tipologías documentales posibles: tratados, relaciones, poemas, piezas narrativas o teatrales, etc.; aunque en muy raras ocasiones, láminas o estampas y, menos todavía, tableros.

+) Testimonios indirectos: manuscritos e impresos que describen juegos o actividades lúdicas, con mayor o menor detalle, o que insertan ocasionalmente algún tipo de juego o definición de los mismos.

+) Testimonios perdidos: manuscritos e impresos que proporcionan información sobre juegos o actividades lúdicas de las que no poseemos otra fuente de conocimiento o que carecemos de su formalización física para entenderlos.

Estamos lejos de conocer las cédulas de la «biblioteca española» de juegos, y, al paso «del juego», es decir de los libros impresos de juegos; baste recordar que en la importante bibliografía europea de Zollinger que abarca desde 1473 hasta 1700, los españoles no llegan a la media docena. Más tarde, los recordaremos.

No pretendemos rememorar las múltiples facetas de la cosmografía áurea del juego, para la que contamos con algunos estudios de atentos a la evaluación del *motivo*, a pesar de su declarada interdisciplinariedad, porque lo que nos interesa es indagar, y por supuesto *mostrar*, las posibles imbricaciones entre los códigos literarios (sólo: palabras, frases, texto) y los códigos gráficos (sólo: imagen), con sus interferencias categóricas, sus usurpaciones *retóricas* y sus convergencias formales. No es «el juego en la literatura» ni, acaso, «la literatura del juego», sino la que hemos denominado «la literatura gráfica del juego», que se presenta como un *texmex* en territorios ocupados por topografías de diferente densidad planimétrica, un damero icónico, raramente manuscrito y generalmente impreso, que nos revela la tomografía de una nueva especialidad. Un *juego*, que es literario en cuanto participa el código textual, pero que necesita su representación para ser *jugado*, otorgando ahora a la página impresa una condición de *loci* donde confluyen las jurisdicciones retóricas de la literatura y la imagen; es decir, donde la literatura se proyecta sobre la representación icónica, traslapando la constitución poética sobre (o en compañía de) la visualidad del programa lúdico, formando parte, entonces de un nuevo diagrama gráfico/textual.

Por tanto, esa tipología, siempre provisional, que enmarca el universo áureo del juego contendría los siguientes compartimentos, en donde iremos señalando la existencia de un posible «literatura gráfica» que proponga una *representación* icónica donde el texto, ahora en unión de un programa *ilustrativo*, encuentra una disposición espacial que reconstruye (o potencia) su sentido literario.

EL JUEGO COMO APRENDIZAJE LECTOR/COGNOSCITIVO

Sabemos de la existencia de «cubos de letras» de cartón y de madera ya desde la Edad Media para el proceso de la adquisición del alfabeto y del vocabulario y testimonios de juegos fonéticos: ¿Cuál es la palabra que contiene las cinco vocales?: «OUEIA»⁶; incluso de juegos de pluma para aprender a escribir⁷. Sin embargo, y en la

⁶ Infantes, 1998, pp. 24-26.

⁷ Martínez Pereira, 2006, pp. 56-60.

dirección gráfica que nos interesa, hay que mencionar la relevante aportación didáctico/lúdica del discípulo de El Brocense, Pedro de Guevara y su *Nueva y sutil invención, en seys instrumentos, intitulado Juego y exercicio de letras de las serenísimas Infantas Doña Ysabel y Doña Catalina de Austria, con la qual facilísimamente y en un muy breve tiempo se aprende todo el artificio y estilo de las gramáticas que hasta agora se han compuesto y se compusieren de aquí en adelante* [Madrid, Herederos de Alonso Gómez, s. a., pero: 1581; 8º, 56 fols.+3 láms. plegadas], con una *ruedas* móviles para las declinaciones, concordancias, etc.; copia, o mejor tiene en cuenta, los preciosos planisferios de la *Cosmografía* de Ptolomeo y del *Arte magna* y del *Arbor scientiae* de Raimundo Llullio, autor al que, por cierto, traduce⁸. A pesar del renombre de su obra, con una edición anterior, más breve y sin el artefacto educativo [Sevilla, Alonso de la Barrera, 1577; 4º, 16 hs.] murió en la miseria en 1611 y en el «Inventario» de sus escasos bienes se puede leer que tan sólo poseía «Pliegos impresos por encuadernar [y] Doce ruedas de Gramática abreviada», que quizá vendía aparte del libro editado⁹. Tampoco olvidamos, que la obra en sus fols. 46r-52r contiene un curioso «Juego de la pelota para los pages de las Serenísimas Infantas», sin ilustraciones.

Quede, asimismo, como instrumento didáctico la mención de la «perinola», peonza con cuatro caras que se baila con los dedos, con las letras Saca, Pon, Dexa y Todo, y lo que Quevedo nos recuerda de ella en el *Baile de las sacadoras*: “Yo bailo a la perinola / y en cuatro letras señalo / saca y pon y dexa y todo / con que robo por ensalmo”¹⁰; que más de un siglo después —y perdón por el desvío temporal— Jaime Roig aplicará en su *Método para dar a conocer y enseñar a pronunciar a los niños las Letras, los Números, las señales de la Puntuación, y algunas sílabas por medio del Juego de la Perinola* [Valencia, Joseph Estevan, 1791; 4º, 16 pp.+ 2 láms. (“1783”)+un desplegable], con un precioso desplegable que contiene las instrucciones de su propuesta¹¹.

EL JUEGO COMO DESARROLLO DIDÁCTICO

Nos referimos a los juegos infantiles como prolongación del aprendizaje, simulación de la vida adulta, o simple esparcimiento, en numerosas ocasiones con un sentido moral y piadoso; valga la simple cita de Alonso de Ledesma y sus *Juegos de Noche Buena moralizados a la vida de Christo, martirio de los Santos y reformación de las costumbres* [Madrid, Alonso Pérez, 1611; 8º, 8 hs.+252 fols.+8 hs.] o el famoso manuscrito rescatado por Rodríguez Marín con «varios juegos infantiles del siglo XVI». Hoy conocemos y sabemos de un buen número de ellos y en muchos casos de sus reglas por su supervivencia en la tradición, estudiada por Pelegrín (Pelegrín): el Pez Pecigaña, la China, la Pídola, el Chapín o Chapinete, el Juan de las Cadenetas, la Albarda, el Chuchurumbel, la Rana, el Tañe Pito, la Gata Parida, el Recotín/Recotán, el Papalirón, etc. asociados, en la mayoría de sus desarrollos, a una poesía muy elemental que se mantiene en la tradición folclórica española y que contamina a muchos escritores áureos (Lope, Quevedo, Góngora, etc.). No nos detenemos en esos derroteros estrictamente

⁸ Infantes, 1998, p. 48.

⁹ Pérez Pastor, 1907, III, p. 379.

¹⁰ Quevedo, *Obra completa*, III, nº 870 y Cacho Casal, 2004, p. 421.

¹¹ Infantes y Pereira, 2003, II, pp. 822-826

etnográficos y, en todo caso, *literarios*, porque nos interesa su *representación* —aunque no exista «literatura gráfica» que asocie el texto con la imagen—; por ello, baste recordar como ilustre ejemplo, del famoso cuadro de *Juegos de niños*, de 1560 de Pieter Brueghel, el Viejo (Viena, Museo Kunsthistorisches), donde están radiografiados más de 80 pasatiempos infantiles.

EL JUEGO COMO ACTIVIDAD DE SU PERTENENCIA SOCIAL

En numerosas ocasiones el juego aparece como estratagema de las propias actividades militares, religiosas y comunitarias de la sociedad; el juego como deporte: la caza, la cetrería, la pelota, los toros, los caballos, la gineta, etc.¹²; el juego como espectáculo público *protocircense*: los volatineros, los acróbatas, los saltimbanquis, etc. y, a su vez, como representación cortesana: torneos, bailes, fiestas, diversiones aristocráticas¹³. El juego como participación colectiva: procesiones, mascaradas, asaltos, gigantes, etc. y el juego como fiesta social: cañas, toros y otros animales, desfiles, batallas, naumaquias, etc.¹⁴, con una atención especial —en la que tampoco nos detenemos— a las Justas y Certámenes literarios y la competencia poética en busca de la fama y el premio correspondiente. Contando, además, con el universo dramático de la denominada «fiesta teatral barroca» (carros y tarascas, loas, mogijangas, bailes, autos y comedia, etc.) y sin olvidar las representaciones de títeres, marionetas y autómatas, asociadas al contexto del espectáculo público. Es decir, ese conjunto de actividades que proponen el *ocio*¹⁵ como alternativa y complemento del trabajo, como vínculo de las relaciones de la colectividad y como expresión de la cultura de las sociedades; de las que nos quedan —pero no siempre y no en todos los casos— sus testimonios gráficos, sus testimonios literarios y sus testimonios descriptivos, lo que nos permite *reconstruir* la significación de su presencia.

EL JUEGO COMO ACTIVIDAD INDIVIDUAL

La amplitud de ejemplos no permite desarrollar con detenimiento sus divisiones particulares: de mesa, de calle, de instrumentos, de parejas, etc.; bolos, rayuelas, palos (el *patolly* indiano, López Cantos), de cuerda, etc. Menos todavía entrar en la anchísima *literatura* teórica sobre el mismo, que se inicia ya en el último tercio del siglo xv y que arroja cerca de 200 obras europeas hasta finales del siglo xvii, desde Paride del Pozo, *Incipit tractatus ludorum* (c. 1473), Stephano Costa, *Tractatus de ludo* (1478), Hans Folz, *Von Eynem Spiler* (c. 1485), Giovanni Battista Caccialupi, *Incipit per utilis ac famosus tractatus de ludo* (1493) o Philippo Beroaldo, *Declamatio lepidissima* (1499) hasta las numerosas *censuras* hispanas que luego mencionaremos.

Claro está que hay que señalar que España es la cuna europea del Ajedrez, desde Alfonso X y su *Libro de axedrez, dados y tablas* (1283), aunque el auge privado y público se desarrolle a partir del siglo xvi, y valga recordar que Madrid organizó el primer torneo documentado de participación abierta en 1588 y que la mayoría de los

¹² *Deporte*, 1988.

¹³ Crane, 1920; Jacquot, 1956; Malacarne, 2002; Mehl, 2010.

¹⁴ *Diversiones*, 1994.

¹⁵ *IX Jornades*, 1993; Vaca Lorenzo, 2003.

libros importantes de su aprendizaje son españoles. No conocemos el fantasma incunable de Francesc Vicent, *Libre dels jochs partis del schachs en nombre de 100* [Valencia, Lope de Roca y Pere Trichet, 1495; 4º, ¿100 hs?], que hoy se cree *repetió* —quizá sólo en parte¹⁶— Luis de Lucena en su *Repetición de amores y arte de axedres con cl. Juegos de partido; Arte breve e introducción muy necesaria para saber jugar al axedres con ciento cincuenta juegos de partido* [Salamanca, Leonardo Hutz y Lope Sanz, c. 1497; 4º 124 hs.]; en cualquier caso son antecedentes del *tratado* de Damiano *Portugués, Questo libro e da imparare giocare a scachi et de le partiti* [Roma, Sthepanum Guillireti y Herculem Nani, 1512; 4º, 138 fols.]. A los que sigue el *Libro de la invención liberal o arte del juego de Axedrez, muy útil y provechosa, así para los que de nuevo quisieran deprender a jugarlo, como para los que lo saben jugar* [Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1561; 4º, 8 hs.+150 fols.] de Ruy López de Segura, el primer campeón oficioso del mundo de entonces, propulsor de la, todavía hoy practicada —aunque ya está en el *Manuscrito de Gotinga* de 1490—, *apertura española* o *apertura Ruy López*: 1. e4 e5; 2. Cf3 cc6, considerada como una «apertura abierta» de cierta ventaja para blancas, honor que comparte en el siglo siguiente con Gioacchino Greco, “El Calabrés”, «el Morphy del siglo XVII», que derrota en Madrid en ¿1628? a Mariano Morano, el mejor jugador español del Barroco.

Del ajedrez existen algunos casos de *contrafactum*, el medieval de Jacobo de Cessolis, *De moribus et de officiis nobilium super ludum scaccorum*, conocido como *Ludus Scacchorum*¹⁷, que traduce el Licenciado Martín de Reyna con el nombre de *Dechado de la vida humana. Moralmente sacado del Juego del Axedrez* [Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1549; 4º, 57 fols. = Valencia, Castalia, 1952] y no nos parece casual la fecha de 1549, aunque hay una ¿dudosa? edición anterior de Salamanca, Juan de Junta, 1544¹⁸, ni que dos meses antes se publicara el anónimo *Cancionero espiritual* [Valladolid, Juan de Villquirán, 1549; 4º, 56 fols.]¹⁹, porque ambas obras destilan los efluvios de la Contrarreforma, o, unido en este caso al «Juego de la Esgrima»²⁰, el gracioso pliego titulado *Aquí se contienen dos obras a lo divino contemplativas y de muy gran provecho, do el Christiano podrá tomar enmienda en su vivir. La primera trata del Juego la esgrima a la tentación de nuestro redemptor Jesu Christo, con un villancico aplicado a la obra. La segunda del juego del axedrez* [Valencia, Herederos de Juan Navarro, 1587; 4º, 4 hs.], «Juego del axedrez a lo divino»: «El Rey blanco eternal / con el negro cancerbero, / cada qual, en general, / por la victoria inmortal / se quiso entablar primero». Más de un siglo después vuelve el *motivo*, con la disposición gráfica de *laberinto*, en el *Labyrintho al modo de el juego del axedrez, que trata del nacimiento de Christo nuestro señor* [S. l., s. i., s. a., pero ¿Barcelona, 1726?; 1 h., doble fol.]²¹, con reedición todavía en el siglo XIX, *Laberinto al nacimiento del Niño Jesús, al modo del Juego del ajedrez* [Manresa, Imprenta de Roca, 1873; 1 h., doble fol.].

¹⁶ Garzón, 2001.

¹⁷ Cessolis, 1991.

¹⁸ Salvá y Mallén, 1872, II, nº 2538.

¹⁹ *Cancionero*, 1954.

²⁰ Infantes, 1988.

²¹ Díez Borque, 1992, nº 21

En España nació el «Juego de las Damas, vulgarmente llamado el marro», vinculado, quizá a la figura de Isabel la Católica²² con libros de Antonio de Torquemada, que nos gustaría pensar que se trata del escritor misceláneo y caballeresco, *El ingenio o juego de marro de punta o dama*, [Valencia, 1547], hoy desconocido; de Pedro Ruiz Montero, *Libro de juego de damas, vulgarmente nombrado el marro* [Valencia, Gabriel Ribes, 1591; 4º, 4 hs.+28 fols]; de Lorenzo Valls, *Libro del juego de las damas, por otro nombre el Marro de punta, dividido en tres tratados. El primero contiene en sí 27 tretas con sus lances no vistas hasta hoy. El segundo contiene en sí onze tretas con sus lances para contra quien sabe el libro de Pedro Ruiz Montero, porque en cualquier parte lo juegan y se puede ganar con mucha facilidad. El tercero trata como se ha de jugar dama contra dama, contiene en sí 22 tretas con sus lances. Con un lance a la postre que Pedro Ruiz Montero lo da por ganado en su libro y es tabla* [Valencia, Pedro Patricio, 1597; 4º, 54 fols.]; de Juan Timoneda, *Libro llamado Ingenio, el qual trata del Juego del Marro de punta* [Tolosa, Juan Boude, 1635; 4º, 72 hs.]; de Juan García Canalejas, *Libro del Juego de las Damas* [Zaragoza, Juan Nogués, 1650; 4º, 8 h.+143 pp.] y de José Carlos Garcéz y de la Sierra Boil de Arenós, *Libro nuevo, Juego de Damas* [Madrid, González de Reyes, 1684; 4º, 10 hs.+224 pp.]. (Para desesperación de los aficionados, el programa *Chinook* parece ser que ha resuelto todas las combinaciones de este juego.)

Existe una concepción netamente diferenciada del juego individual como *apuesta*, singularmente, las cartas y los dados, cuya importancia y significación, por su lenguaje, sus normas, sus lugares de práctica, su taxonomía, etc. tiene un universo propio, donde los textos literarios han recalado a menudo, mostrando el mundo de los garitos, las timbas, los tahúres, los fulleros y demás cofradía de la carda²³ o desplazando *poéticamente* a contextos amorosos, políticos y sociales las posibilidades metafóricas de los simbolismos de la baraja, definida en el lenguaje de germanía como el «libro impreso con licencia de su Magestad». (Detrás de esta pasión por las *cartas*, se esconde el negocio de su edición, con el oficio de «naipero», del que vivían muchos talleres de impresión, con el control legislativo que implicaba su producción y, por tanto, sus impuestos y distribución.) Hoy vamos conociendo mejor los pormenores de su tipología²⁴, a pesar que los testimonios conservados representan una mínima parte de todo lo que pudo circular durante nuestros siglos XVI y XVII. Empezaron siendo xilográficas y a lo largo de esta época se dieron los modelos de Valencia (primer tercio del siglo XVI), Sevilla o Andaluz (1584), Madrid o de Castilla (1610-1650) y catalán antiguo o nacional (1620-1629).

No vamos a recorrer el mundo del naípe, porque esa «poética» ya la ha barajado concienzudamente Jean-Pierre Étienvre²⁵, pero sí hacer mención muy breve de dos casos españoles donde la *literatura* se ha superpuesto gráficamente sobre la iconografía de la carta de juego, aprovechando la alegoría de su simbolismo y transplantando el mensaje poético y moral a la *representación* icónica del mazo. En Europa el motivo de las barajas *temáticas* con intenciones didácticas se inicia ya a comienzos del siglo XVI y al franciscano Thomas Murner le debemos un *Chartiludium Institutae summariae* (1502),

²² Westerveld y Garzón Roger, 2004.

²³ Chamorro, 2005.

²⁴ Mendoza Díaz-Maroto, 2010.

²⁵ Étienvre, 1987, y Étienvre, 1990.

para estudiar las *Institutiones* de Justiniano, dividido en 10 *themas* de 12 cartas cada uno, y una *Logica memorativa. Chartiludium logicae* (1507) para estudiar Lógica, con 16 cartas, así como el anónimo *Geistliche-Teutsches kartenspiel* (1603), con 48, que se considera la primera baraja religiosa; pero es imprescindible recordar —entre algunas docenas de *barajas* europeas de amplísimos motivos: políticos, morales, instructivos, heráldicos, etc.²⁶— el prodigioso libro de Jost Amman, *Charta Lusoria* [Nurenberg, Leonhardt Deusler, 1588; 4^o, 122 fols.], con impresión independiente de algunas cartas, donde despliega a través de cuatro palos, transformados en cuatro *loci memoriae*, una relación *poética* con la iconografía de la sociedad de su época.

El primero de ellos es el *Juego de naypes* de Francisco de la Torre, de mediados del siglo xv, pues se trata de un poema/baraja, ya que las 48 coplas estaban escritas para ser 48 cartas, *dibujadas* —según instrucciones muy precisas del autor— por un miniaturista de la Corte²⁷. En ellas el autor desarrolla un *programa* de correspondencias amorosas entre el amor, los colores y los palos: colorado y espadas para las monjas, negro y bastos para las viudas, azul y copas para las casadas y verde y oros para las doncellas; podemos imaginar que se trataba de una «máquina simbólica», contemporánea de los primeros *tarocchi* italianos²⁸. El segundo es la «baraja piadosa» *diseñada* por Francisco de Borja para Juana de Austria en 1553, un verdadero *contrafactum* poético, donde los palos estaban sustituidos por 24 vicios y 24 virtudes²⁹. No conservamos, desgraciadamente ninguna de las dos, pero sí una bellísima baraja completa dedicada al matrimonio de Felipe I con Doña Juana en 1496; los 52 naipes, impresos en el sur de Alemania por Schongauer, presentan un programa iconográfico interesantísimo, destacando la inclusión de la «granada» como alegoría de la reciente conquista andalusí de los Reyes Católicos, que obviamos al no contener texto y alejarse, por tanto, de nuestras intenciones.

EL JUEGO COMO MOTIVO EN LA LITERATURA

El motivo del juego invade la literatura áurea y a desbrozar una numerosísima falange de obras y de autores han dedicado sus esfuerzos, con enorme acierto, una serie de investigadores, con Jean-Pierre Étienvre a la cabeza, que han desentrañado las pautas de su conocimiento y los pormenores de su presencia en casi todos los géneros literarios de los siglos xvi y xvii. No es, por tanto, menester repetir nóminas que están en otros estudios, porque en casi ningún caso el resultado se exhibe *gráficamente* de una forma relevante; las obras y las menciones se refugian en los textos —desde el poema al entremés—, donde las diferentes retóricas de su tratamiento han expuesto esos «márgenes literarios del juego», por usurpar una titulación que expresa otras muchas titulaciones. Simplemente resaltar su significación en lo teatral, en esos «entremeses y bailes naipescos», como los denomina, acertadamente Étienvre³⁰, con una floresta de una docena de textos (Quiñones de Benavente, Vélez de Guevara, Salazar y Torres, etc.);

²⁶ Smoller, 1986.

²⁷ Díez Garretas, 1983, pp. 212-232, y Díez Garretas, 2009.

²⁸ Étienvre, 1990, pp. 16-17.

²⁹ Étienvre, 1990, pp. 57-60.

³⁰ Étienvre, 1990, pp. 133-162.

recordar a un autor (entre tantos otros), amigo de Gracián, Francisco de la Torre y Sevil³¹, quien publica en 1654 su *Entretenimiento de las musas en esta baraja nueva de versos, dividida en cuatro manjares de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos* [Zaragoza, Juan de Ibar, 1654; 8º, 8 hs.+160 pp.] o señalar la alegoría político/lúdica que representó *El juego del hombre*, con diferentes manuscritos y numerosas ediciones desde 1669 y que causó furor en la España del Barroco terminal³².

EL JUEGO COMO CONCEPTO LÚDICO EN LA LITERATURA

Probablemente hay una mayoría que piensa que la literatura es en sí misma un juego del lenguaje y de los temas, por separado o directamente imbricados en una actividad dual; en cualquier caso, existen desde casi los mismos inicios de la propia literatura una serie de actitudes lúdicas frente a la constitución de los textos, lo que implica, al paso, la existencia de una actitud contraria, que la tradición no de deja de recordarnos como «seria». Sin entrar en cuestiones de definiciones conceptuales, sí parece claro, a tenor de los numerosos testimonios conservados, que existe una (digamos) *retórica* específica de la desviación de la norma que proporciona una libertad creativa que lleva al límite o sobrepasa abiertamente las características canónicas de determinadas funciones de la lengua, las estructuras estróficas o los géneros literarios tradicionales.

Una poética lúdica de la palabra que afecta al nivel fonético y léxico, especialmente en la poesía —la *unsinnpoesie* de Leide³³ y la *poesia per ioco* de Pozzi³⁴—, con la existencia de los acrósticos, la llamada «literatura» macarrónica, las composiciones polilingües, los palíndromos, el calambur; incluso, superando un escalón estructural una «retórica de la complejidad» con los disparates, los chistes, los perqués —categorías que nos desveló Blanca Perinián³⁵—, los lipogramas, los textos retrógados, etc., que alcanza su cima en los centones y las obras unitarias de los libros de problemas, de preguntas y respuestas y de enigmas, los *Trivial* de la época. Un caso singular, que podríamos considerar como exponente de la «literatura gráfica» del juego, lo representa esa joya impresa que lleva por título *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar* [Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535, 16º, 104 hs.] del músico Luis de Milán³⁶. Aparentemente es un libro de poesía, de *motes*, pero la disposición editorial y el formato elegido —que no creo en absoluto ocasionales— permiten una efigie especular de la propia página en relación con la brevedad del texto y la tosca ilustración, obligando al lector —y al *jugador*, de hecho a los jugadores: a la dama y al caballero— a una *lectura* gráfica de la planicie impresa, donde se encuentran asociados el texto poético y la imagen con la *representación* del destinatario/interlocutor, vinculada a una estrategia particular de la forma de *leerlo*, y de *jugarlo*. Dice explícitamente el texto (h. 12v): «La manera de cómo se ha de jugar este juego de mandar. Teniendo un cavallero entre sus manos el libro cerrado. Suplicará a una dama que le abra, y abierto que le aya,

³¹ Torre y Sevil, *Entretenimiento de las musas en esta baraja nueva de versos, dividida en cuatro manjares de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos*, 1987.

³² Étienvre, 1990, pp. 189.

³³ Leide, 1963.

³⁴ Pozzi, 1981.

³⁵ Perinián, 1979.

³⁶ Milán, 2006.

hallarán una dama y un caballero pintados cada uno con un mote delante de sí, el de Aldama para mandar al cavallero»; no en vano, estratégicamente, el caballero cae en la página impar, lo que implica que es la dama la que tiene la prioridad (gráfica) de *mandar*. Entre los poemas, figuran, por cierto, las menciones a ciertos juegos cortesanos de la época: El Abejorro, El Pasagonzalo, etc.

Otra faceta de esta dimensión lúdica la ofrece un nuevo género nacido en los años treinta del siglo XVI, pues a la teórica dimensión figurativa de la poesía, *ut pictura poesis*³⁷, se añade la competencia de la representación artística, es decir la Emblemática. Género de un desarrollo espectacular desde 1531 hasta bien entrado el siglo XVIII que propone el juego de interpretar el sentido icónico de lo que el ojo ve en una imagen a través del *mote* que desarrolla un significado relativamente oculto, para luego desvelar la ékfrasis en el texto poético. Un juego gráfico/literario que hizo furor en la Edad Moderna y que sentó las bases de una asociación icónica/textual que reinterpreta el mundo, el arte y la literatura como un juego oculto de significados herméticos que se revelan al encontrar las posibles soluciones. En la Emblemática la fragmentación estructural del código literario (*lema* y *suscriptio*) con el gráfico (*picturae*) permite la asociación semántica del significado explícito del emblema, si el lector/jugador es capaz de descifrar el *juego* propuesto; no obstante el océano impreso de la emblemática española está suficientemente cartografiado en una *enciclopedia* a la que remito³⁸ y que me permite no repetir lo que el interesado en jugar con emblemas puede disfrutar entre sus páginas (y su CD), y si se aburre puede recurrir a la *Emblemata* europea de Henkel/Schöne³⁹ —éste en la tradicional presentación de *libro*— y, ya informáticamente hablando, que se dirija a la dirección <http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica>, que cuida admirablemente Sagrario López Poza.

En determinados discursos retóricos los emblemas se denominan jeroglíficos, amén de otras titulaciones con sus peculiaridades internas (*empresas*, *divisas*, etc.), pero los jeroglíficos (*pata negra*) proponen una interconexión de la *imagen*, que sustituye gráficamente a la palabra, desarrollando un discurso icónico/textual —no siempre poético— que genera una planimetría impresa (o manuscrita) donde se interfieren ordenadamente los códigos literarios y gráficos, generando una nueva morfosintaxis conceptual. Pondré tres ejemplos ordenados cronológicamente, de diferente factura retórica. El primero de ellos son los dos *Romances mudos* de lo que tenemos noticia, aunque sin duda debieron existir muchos más; los de Fray Diego García, *Romance mudo geroglífico literal* [...] *Universidad de Alcalá de Henares* [...] *Príncipe N. S. Philippo Próspero el Desseado*, & cc. En 6. de Febrero de 1658 [S. l., pero Alcalá de Henares; s. i., pero Colegio de Santo Tomás; s. a., pero 1658; 1 h., ¿doble fol.?), con una *Llave con que se abre, y entiendo el Romance mudo geroglífico literal, al nacimiento del Príncipe* [S. l., pero Alcalá de Henares; s. i.; s. a, pero ¿1658?, 1 h., fol.]⁴⁰ y el de Gerónimo González Velázquez, *Retórico (aunque mudo romance) a la Inmaculada Concepción de N. Señora la Virgen María madre de Dios. Dedicado a la Excelsa, Sacra, y Real Magestad Cesárea de Don Felipe IV, el Grande, Rey de las Españas* [Madrid;

³⁷ Corbacho Cortés, 1998.

³⁸ Bernat y Cull, 1999.

³⁹ Henkel y Schöne, 1967.

⁴⁰ Gonzalo García, 1999, pp. 137-142 y 149; y Osuna e Infantes, 2011.

María de Quiñones, 1662; 1 h., doble fol.]⁴¹. Ambos se presentan como una estauroteca de 40 cartelas, con diferentes *soluciones* interpretativas, el primero edita el texto en una columna lateral y la *llave* en una hoja aparte, mientras que en el segundo texto y llave —sin mencionarla así— flanquean el *escenario* icónico. El segundo, también de 1662 se debe a un impresor salmantino, asentado en Sevilla, Thomé de Dios Miranda, autor de unos curiosísimos *Jeroglíficos religiosos* manuscritos, con los que estamos jugando en nuestros (escasos) ratos libres. El tercero necesita una digresión, que antes o después tenía que hacer, para entender su titulación.

Un caso especialmente singular de la vinculación gráfico/textual de la emblemática con otros juegos áureos, y al paso con la *metaforización* político/cortesana del juego en la Corte, lo representa la obra de Alonso de Barros, *Filosofía cortesana moralizada* [Madrid, Alonso de Madrigal, 1587; 12º, 48 fols.+¿tablero?]. Se adelanta este texto a toda una serie de obras (Fajardo, Mariana, etc.) y de grabados, donde, en palabras de Fernando Rodríguez de la Flor se «hace explícita la imagen política de la Corte como “tablero maldito”, donde se pierden vidas y reputaciones»⁴², asunto que estudiará en un capítulo apasionante, «Juego y duelo» de su *Era melancólica*⁴³, a través de la *figuración* del ajedrez y las damas, con ejemplos emblemáticos de Covarrubias y Solórzano, donde «la figura de un tablero ajedrecístico puede así devenir emblema del mundo, donde la monarquía hispánica juega sus expectativas, y donde, finalmente, ha de ser derrotada»⁴⁴.

La edición madrileña de la obra de Barros⁴⁵ contenía, aparte de la impresión en libro, algo más que se declaraba en la *Licencia*: «Por quanto por parte de vos Alonso de Barros, nuestro criado, nos ha sido hecha relación, que vos auéys compuesto vna pintura intitulada Filosofía Cortesana, con ciertas figuras y letras que se contiene en vn pliego grande, y la auéys moralizado en vna relación aparte [...]», es decir que a la impresión acompañaba un «pliego grande con ciertas figuras y letras», digámoslo ya a las claras: un *tablero* del juego, que desgraciadamente no se conserva. De hecho, los escasos 38 folios de la obra —recordamos que es en formato 12º y los diez primeros son de preliminares—, son una *explanatio* textual del reglamento que debían seguir los jugadores, como un manual simbólico de comportamiento cortesano al hilo de un laberinto lúdico y emblemático donde se gana la *polla*, incluso, cerrando el librito, un «Exemplo» [fols. 44v-48v] entre tres jugadores: Pedro, Diego y Rodrigo. El *pliego* no ha llegado hasta nosotros, pero sí el de la edición italiana del año siguiente [Nápoles, Ioseph Cacchij, 1588; 12º, 64 pp.]⁴⁶, que, presumiblemente, podía *copiar* (o imitar) a su predecesor madrileño.

El deslumbrante tablero es un prodigio de diseño gráfico/textual en el que lógicamente no me detengo en su comentario exegético⁴⁷, pero, además, se trata de un *Juego de la Oca*. Emblemática, poesía, juego, representación, imágenes y alegorías

⁴¹ García de Enterría, 1987; *Verso e imagen*, 1993, pp. 124-125; y Osuna e Infantes, 2011.

⁴² Rodríguez de la Flor, 2007, p. 151.

⁴³ Rodríguez de la Flor, 2007, pp. 139-151.

⁴⁴ Rodríguez de la Flor, 2007, p. 140.

⁴⁵ Barros, 1987.

⁴⁶ Collar de Cáceres y Zollinger, 2010.

⁴⁷ Infantes, 2010.

invaden esta *Oca* serpentoidal, donde la literatura se proyecta sobre la representación icónica, traslapando la constitución poética sobre la visualidad del programa lúdico, formando parte, entonces de una nueva cartografía gráfico/textual y que por su fecha: 1587 ó 1588, representa la primera conservada de la ludoteca áurea española. Porque el primer *Juego de la Oca*, con ejemplar en la mano, es de mitad del siglo XVII [Palma de Mallorca, Imprenta Guasp, c. 1652; 1 h., doble fol.], pero en este caso, como los europeos que circulan desde el último tercio del siglo anterior⁴⁸, carecen de la presencia de un *texto*, son exclusivamente gráficos, en cierta consonancia por su función específica: jugar (*Juego de la Oca* y Martínez Vázquez de Parga). En una petición de *Licencia* en 1661 para el *Juego de la Occa*, solicitada por tres «cavalleros franceses» para poder jugarse como juego público, aportan *Las reglas del fiel juego de la Oca de Cataluña*, donde puede leerse claramente los motivos económicos del asunto, muy lejos ya de las intenciones cortesanas de Alonso de Barros.

No muchos años más tarde hay que sumar la presencia de las primeras *Aucas*, la más antigua de las hoy conservadas es el *Auca del Sol y la Luna* [Mallorca, Pere Abadal, c. 1685; 1 h. doble fol.], aunque hay citas de algunos testimonios anteriores⁴⁹; pero se trata de una *auca* exclusivamente gráfica, *muda*, porque los breves poemas que describían la *imagen*, el llamado *rodolí*, no se incorporarán hasta el siglo XIX⁵⁰, presentándose como una logofagia, desprovista de cualquier referente textual. De un probable origen mántico, se convirtió en un juego popular de tómbola, rifa y lotería, terminando con una función meramente *literaria* y *pedagógica* (Tampoco resisto mencionar una obra, ya del siglo XVIII, que vuelve a ofrecernos un ejemplo muy ilustrativo de esta «literatura gráfica del juego», esta vez presentando una alegoría militar a través de la arquitectura castrense, el recreativo *Arte general de la Guerra, sus términos y definiciones, y asimismo la baraja de la Fortificación moderna y con ésta se puede jugar al Juego de la Oca, Perinola, es obra muy útil para los que profesan el nobilísimo Exercicio Militar, y para otros curiosos* [Madrid, Agustín Serra, 1752; 16º, 18 hs.+137 pp.+32 láms.], pues el tablero se desarrolla como una baraja, de Pablo Minguet e Yriol⁵¹, al que luego volveremos a mencionar.)

Mencionadas las *ocas* y las *aucas*, no extraña, entonces, la titulación del tercer ejemplo de jeroglíficos que antes dejé sin enunciar. Se trata de una *Descripción de la Real Determinación que tomó la majestad de Carlos Segundo en su mudanza desde Palacio al Retiro. Venida del Señor don Juan de Austria a esta Corte, y prisión de don Fernando de Valençuela, por las treinta y cinco figura del juego de el auca, advirtiendo, que no es el juego que vulgarmente se dize, y juega de la Oca* [S. l., pero Valencia, s. i., s.a., pero 1677; 1h., fol]; el testimonio no puede ser más elocuente⁵² y representa la interacción de la palabra y la imagen con unos fines *informativos* y propagandísticos, que presuponen unos *lectores* suficientemente preparados para la lectura gráfica de este *cartel*.

⁴⁸ Mascheroni y Tinta, 1981; y Domini, Silvestroni y Valvassori, 1985.

⁴⁹ Infantes y Díaz, 2007.

⁵⁰ Amades, 1951.

⁵¹ Minguet e Yriol, 1988.

⁵² Hermant, 2008.

Estas vinculaciones, que no llegan a transgredir los límites retóricos de cada código presente, pues se mantienen disociados los espacios de la imagen y del texto, alcanza su dificultad máxima en los paradigmas de la «poesía gráfica», donde la figuración expresiva de la imagen y el texto se interfieren en una representación plástica que propone, ahora, un *juego* de interpretación más compleja. Me refiero, claro está al pentacróstico, el laberinto (el *carme quadrato* y la poesía *gematrica*), la poesía circular, la poesía *permutatoria*, el *schematograma*, etc., que puede llegar hasta el *technopaegnion* o caligrama.

Los laberintos de letras, o de grabados o de elementos gráficos y textos, a modo de topografías impresas como representación de la misma esencia de un juego gráfico/literario, del conocimiento y de la culminación de las dificultades al conseguir su resolución, dieron lugar a muchas manifestaciones lúdicas a lo largo de los siglos XVI y XVII, la mayoría recogidas —pero nunca todas— en diferentes antologías y estudios que se rotulan como «*la parola dipinta*»⁵³, «poesía e imagen»⁵⁴, «verso e imagen» (*Verso e imagen*), «poesía de la celebración»⁵⁵, «ver la poesía»⁵⁶, «poesía visual»⁵⁷, «texto como figura»⁵⁸, etc. Generalmente aparecen publicados en libros de justas, fiestas y honras, con certámenes específicos para esta poesía *ingeniosa*, que compite con los emblemas, los enigmas y los jeroglíficos; aunque en ocasiones adornan algún tratado retórico, como los alambicados poemas gráficos de Juan Caramuel (Caramuel) en uno de los volúmenes de su *Primus Calamus ob oculos exhibens* [Campaniae, Ex Officina Episcopalis, 1668; fol., 6 hs.+XLVIII+740 pp.+ 1 h.].

Una extensión de estas propuestas lúdicas, que recuerdo no tratan el *juego* ni del *juego*, sino que desde los cánones literarios y gráficos, proponen un *juego*, está representada por la denominada «poesía mural»⁵⁹, puesto que algunas de estas obras se difundieron en *carteles* —en doble folio— que se distribuían por paredes, atrios, pórticos, entradas y demás lugares públicos del urbanismo áureo, en esa «ciudad letrada y escrituraria» de la que nos habla Ángel Rama⁶⁰. No es una categoría diferente, sino una nueva ubicación expresiva de muchas de estas obras, que se exhiben fuera de la página del libro, o del manuscrito, para *obligar* a una lectura (y a una *visión*) pública de su presentación. Inmaculada Osuna⁶¹ ha tenido la paciencia erudita de rescatar los que circularon en la segunda mitad del siglo XVII y ¡por fin! podemos *mirar* de cerca estos *posters* barrocos, muchas ocasiones orlados con dos o tres carriles de piezas, con injerencias ilustrativas e icónicas injertadas en la manchas uniformes del texto, fracturando su geometría plana para destacar la preponderancia del mensaje escrito, que se encuentra destinado a un primer contacto visual que empuja a su lectura silenciosa (y extática), cercano a lo que Régis Debray denomina la *mirada* de la «transmisión

⁵³ Pozzi, 1984.

⁵⁴ Cózar, 1991.

⁵⁵ Díez Borque, 1992.

⁵⁶ Infantes, 1997.

⁵⁷ Muriel, 2000.

⁵⁸ Adler y Ernst, 1987.

⁵⁹ Simón Díaz, 1977.

⁶⁰ Rama, 1984.

⁶¹ Osuna e Infantes, 2011.

simbólica»⁶². En el caso, por ejemplo, de los dedicados a San Juan Evangelista, patrón de los Impresores, se logra *componer* un universo iconográfico de impresionante complejidad espacial y figurativa, a modo de una *escenografía* tipográfica, que en algunas ocasiones se disemina como una estructura apofática, donde se revela la anamorfosis de un prodigioso caligrama. Textualidad comprimida de su silencio ortofónico que se convierte en información y poesía mural, gramática y poesía para ver, texto y verso que requiere la congregación de la lectura pública; a diferencia del libro, el *cartel* reclama la lectura inmediata, sugiere un contenido necesario y exhibe (efímeramente) el texto antes del olvido. Son documentos editoriales a menudo ignorados en los repertorios, desasistidos de su materia tipográfica por el contenido textual de sus contenidos y, en general, velados en su significación testimonial para muchos panoramas críticos; pero también fósiles gráficos del propio texto, elevados a la supervivencia lectora en la de la geografía impresa de su constitución, como una geografía reticular donde habita el juego de la poesía⁶³.

Otro caso singular, lo representaría una *estampa* de *Proverbios* de Niccolò Neli, que denominamos «proverbios en imágenes, refranes en acción» (Infantes, 2010), conocida en dos ediciones de 1564, en italiano [Venecia, Niccolò Nelli, 1564; 1 h.], y unos doce años después, en una burda traducción al castellano [s. l., pero: Amberes; Adrianus Hubertus; s. a., pero: ¿1575-1585?; 1 h.]. La peculiaridad de este testimonio radica en que la *estampa* recrea para cada proverbio una interacción simbólica relacionada con el significado semántico del refrán, aunque necesita la pertinencia textual de cada paremia para dar sentido explícito a cada uno de ellos, porque la imagen por sí sola no se puede identificar con la acepción de su contenido. Quiero decir con ello que la iconicidad expresiva de cada ilustración está directamente relacionada con el texto que *representa* y ha sido creada a partir de la existencia previa de los mismos y no al contrario, como una de sus posibles imágenes, que se convierte, entonces, en un *loci* mnemotécnico.

Un ejemplo postrero, que a mi modo de *jugar* representa la máxima expresión de la «literatura gráfica del juego»: me refiero a la *Navegación para el Cielo* [Barcelona, Joseph Llopis, 1688; 1 h.], también conocida como la *Carta del Cartujo* (*Navegación para el cielo*). Su *gracia* no consiste, desde luego, sólo en su *mensaje* moral, sino en el juego editorial que lo sustenta: un desplegable que va descubriendo la interconexión de la poesía y de las ilustraciones a través de una gramática gráfica y tipográfica que se *desenvuelve* tácticamente entre la plegadura de una hoja de impresión dispuesta como un tablero icónico y textual deconstruido. La plana entera, distribuida en *calles* horizontales con diferentes direcciones de composición, se va frunciendo estratégicamente sobre sí misma y condensa todos los formatos de su composición hasta la concentración cerrada de su propia extensión, proponiendo una lectura *manual* que se va *desenmascarando* progresivamente en la planimetría impresa de la hoja. Propone al lector/espectador un *juego* poético e iconográfico, plegado (y plegándose) sobre su misma superficie, que se va desarrollando secuencial y ordenadamente ante sus ojos y su entendimiento.

⁶² Debray, 1994, pp. 43-61.

⁶³ Osuna e Infantes, 2011.

EL JUEGO COMO ADIVINACIÓN

Otra veta del juego se establece en su relación con los textos de adivinación, augurios y pronósticos, con especial atención, pero en un plano distinto y separado del que no me ocupo, del *Tarot*. Hay que recordar y citar el prodigio impreso del *Libro del juego de las Suertes* [Valencia, Jorge Costilla, 1515; fol., 38 fols.], traducción de la obra de Lorenzo Spirito, *Delle sorti*, que corría editado en italiano desde 1482; en castellano volverá a aparecer en 1528 y en 1534, para posteriormente ser incluido en los *Index* inquisitoriales y desaparecer del panorama hispano (*Libro del juego de las Suertes*). El sistema de *juego* que se propone —con unas fuentes árabes como sustento teórico (*Libro de las suertes*)— es el de adivinar el futuro a través de unas *preguntas* iniciales: «Si habrá buena cosecha este año», «Si la mujer es buena o no», «Si el marido es bueno o no», «Si la mujer parirá hijo o hija», «Si será bueno casarte», etc., que llevan asociadas un deslumbrante *programma* iconográfico de personajes (más o menos) *históricos*: David, Salomón, Agamenón, Arturo, etc. remitiendo hacia los signos zodiacales, en una *catasterización* radial, para terminar con la *suerte* que arroja una tirada de tres dados a unos tercetos que resuelven las respuestas. Obra concebida como un *libroltablero*, desarrollado secuencialmente en la dimensión gráfica de la página, como una macla armónica del texto y la imagen, con una función mántica, pero también lúdica, que invita a conocer el porvenir a través de un recreo *literario*, donde juegan los *ojos*, la lectura y la sorpresa. Una derivación de estos oráculos poéticos lo representa un manuscrito de comienzos del siglo XVII, las *Respuestas y oráculos de Urganda la Santa Dueña, en verso* [4º, 83 hs.], pero carece por completo de ilustraciones⁶⁴.

EL JUEGO COMO MAGIA (BLANCA)

Si dejamos aparte la *literatura* mántica, quizá, sólo quizás, el juego de los juegos sea la magia, la magia *blanca*, por descontado. Los siglos XVI y XVII están plagados de referencias a la magia, a los «secretos de la naturaleza», a las supersticiones, a los ensalmos y oraciones, a la nigromancia, a la brujería, a la hechicería y todas las connotaciones que se les ocurra de lo sobrenatural; pero siempre asociado a las prácticas de la magia *negra*; es decir, de lo prohibido, perseguido y, en muchos casos, juzgado, condenado y ajusticiado. No conozco ningún libro o manuscrito áureo de magia *blanca*, es decir de lo que nosotros denominamos prestidigitación o ilusionismo —una recentísima exposición en nuestra Biblioteca Nacional de España no recoge ninguno (*La magia*)—, pero sí, y lógicamente, menciones de numerosos *magos* (Merlín aparte), que eran, en realidad, tragasables, contorsionistas, prestímanos, seudofaquires, malabaristas y charlatanes varios. Por ello no resisto la tentación de mencionar al galo Juan Rogé que anunciaba su *tournee* por la España de 1655⁶⁵, pregonando en este *cartel* [s. l., s. i., s. a., pero 1655; doble fol.] sus habilidades: «porque bebe dos arrobas de agua, y la haze salir de su cuerpo en diferentes vinos, tintos y blancos [...] Hará ver también salir de su boca una fuente de agua odorífera de toda suerte de flores y colores [...] hará salir de su boca de todas suertes de confites, y de toda suerte de ensalada fresca, como si entonces

⁶⁴ Infantes, 1990.

⁶⁵ Reyes Peña, 2006, pp. 850-851.

la hubiera cogido del huerto, y la echa lata una pica, por lo qual le llaman la octava maravilla del mundo [...]» ni de citar el primer impreso de magia, el divertidísimo libro de Pablo Minguet e Yriol, ya en el siglo XVII: sus *Engaños a ojos vistas, y diversiones de trabajos de mundanos fundada en lícitos juegos de manos que contiene todas las diferencias de los cubiletes y otras habilidades muy curiosas, demostradas con diferentes láminas para que las pueda hacer fácilmente cualquier entretenido* [Madrid, Pedro Joseph Alonso Padilla, 1733; 12º, 6 hs.+218 pp.; en la cuarta edición, de 1768, se añaden: «48 enigmas y 6 quisicosas muy curiosas»].

EL JUEGO Y LA CENSURA

Dejamos para la postrera división las voces áureas que se alzaron contra determinados juegos, especialmente los de apuestas, asociados además a contextos sociales específicos y practicados por todas las clases sociales, que han generado una literatura concreta que ha denunciado su práctica y, sobre todo, su consideración moral, basta, para ello, leer sus titulaciones. Pedro de Covarrubias, *Remedio de jugadores* [Burgos, Alonso de Melgar, 1519; 4º, 90 fols.], con reedición en 1543; Diego del Castillo, *Tratado muy útil y provechoso en reprobación de los juegos, y no menos provechoso para la vida y estado de los hombres* [Valladolid, Nicolás Tierry, 1528; 4º, 48 hs.], traducido al italiano en 1561 y 1562, más su *Sátira e invectiva contra los tahúres, en que se declaran los daños que se siguen del juego de naipes* [Sevilla, Martín de Montesdeoca, 1557; 8º, 64 hs.]; Juan Maldonado y su *Ludus chartorum triumphus*, en *Ioannis Maldonati quaedam opuscula nunc primum in lucem edita* [Burgos, Juan de Junta, 1541; 8º, fols. 81r-99v], reeditado en 1549; Francisco de Alcocer, *Tratado del juego en el que se trata copiosamente quando los jugadores pecan, y son obligados a restituír assí de derecho divino como de derecho común y del Reyno, y de las apuestas, suertes, torneos, justas, juegos de cañas, toros y truhanes* [Salamanca, Andrea de Portonaris, 1559; 4º, 20 hs.+ 350 pp.]; el conocido «Colloquio en que se tratan los daños corporales del juego, persuadiendo a los que lo tiene por vicio, que se aparten dél, con razones muy suficientes y provechosas para ello», incluido en sus *Colloquios satíricos, con una colloquio pastoril y gracioso al cabo del ¿damista?* Antonio de Torquemada [Mondoñedo, Agustín de Paz, 1553; 8º, fols. 1r-28r]⁶⁶, reeditado en 1584; la *Pragmática y provisión real contra los que jugaren a los dados, o los hazen, o los venden, o los hazen hazer o vender, y que las casas donde se jugaren o vendieren se confisquen para la Cámara de su Magestad* [Madrid, Alonso Gómez, 1568; fol., 2 hs.]; Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilíssimo a los confesores, y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República Christiana* [Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1603; 4º, 306 fols.]⁶⁷; Adrián de Castro, *Libro de los daños que resultan del juego* [Granada, Sebastián de Mena, 1599; 8º, 216 hs.]; Juan de Salas y su «Tractatus de ludo», en sus *Comentarii* [Lugduni, Horatii Cardon, 1617; 4º, pp. 639-685]; Alonso Remón, *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas para que en todo género de estados se recreen los sentidos, sin que se estrague el alma* [Madrid, Alonso

⁶⁶ Torquemada, *Colloquios satíricos*, 1990.

⁶⁷ Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, 1955.

Martín, 1623; 8º, 4 hs.+108 fols.+4 hs.] y Francisco Navarrete, *La Casa del Juego* [Madrid, Gregorio Ramírez, 1644; 8º, 12 hs.+87 fols.+1 h.].

Retomamos las palabras iniciales de José Antonio Maravall⁶⁸, porque ni los tratados ni las premáticas ni los sermones ni los alguaciles ni los juicios ni las multas ni las condenas pudieron con algunas de sus prácticas. Bien lo expresa un emblema de Sebastián de Covarrubias y Horozco⁶⁹, donde la *picturae* representa a un hombre desharrapado, que a los pies tiene dados, naipes, pelotas, raqueta y otros utensilios de juegos, con el lema de «*Iubet quiduis, et facere, et pati*», es decir «La pobreza ordena emprenderlo todo», y con el siguiente comentario: «Quantos inconvenientes trayga consigo el juego, a todos es notorio, y ya no tiene de juego y passatiempo, más que solo el nombre, por averse reduzido a avaricia y robo, lleuándose vnos a otros las capas, empobreciendo y acabando sus casas, dexando a sus hijos al hospital, por enriquecer tablajeros y gente perdida; y si esto passa entre los nobles, con su mal ejemplo, dan ocasión a los populares y gente ordinaria a que en este vicio, se encarnicen, de manera que vendan las alhajas de sus casas, hasta las sayas de sus mugeres, y para que ellos las pierdan infamemente [...]».

En este recorrido lúdico por el juego y, especialmente por esta «literatura gráfica del juego», se puede llegar a muchas conclusiones, pero una de ellas puede ser, que al fin y a la postre, la literatura es un juego; y a través de la parodia, que es otra forma de *juego* literario, y de hecho, también de *literatura*⁷⁰, un poeta del siglo pasado nos recordaba:

¿Qué es la vida?: un frenesí.
 ¿Qué es la vida?: una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es juego,
 y los juegos, juegos son.

Bibliografía para jugar

- ADLER, Jeremy, y Ulrich ERNST, *Tex als Figur. Visuelle poesie von der antike bis zur Moderna*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1987.
- ALFARO FOURNIER, Félix, *Los naipes. Historia general desde su creación a la época actual*. Museo Fournier, Vitoria, Heraclio Fournier, 1982.
- AMADES, Joan, «Auques y Aleluyas», *Bibliofilia*, 5, 1951, pp. 19-37.
- BARROS, Alonso de, *Filosofía cortesana moralizada*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, 3 vols.
- BAUER, Günther G. (ed.), *Homo Ludens. Der spielende Mensch IV Internationale Beiträge des Institutes für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule "Mozarteum" Salzburg*, München/Salzburg, Verlag Emil Katzschichler, 1994.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John T. CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

⁶⁸ Maravall, 1975, p. 314.

⁶⁹ Bernat Vistarini y Cull, 1999, n° 852.

⁷⁰ Blesa, 1994.

- BLESA, Túa, «Parodia: literatura», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992. Tomo II. La parodia, El viaje imaginario*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1994, II, pp. 57-64.
- Cancionero espiritual* [1549], ed. Bruce W. Wardropper, Valencia, Castalia, 1954.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de Literatura*, 16, 132, 2004, pp. 409-429.
- CARAMUEL, Juan, *Laberintos*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1981.
- CESSOLIS, Jacobo de, *El juego de ajedrez o Dechado de Fortuna*, ed. Marie-José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1991.
- CHAMORRO, M^a. Inés, *Léxico del naipe en el Siglo de Oro. Juegos, gariteros, gansos, abrazadores, andarríos, floreos, fullerías, fulleros, maullones, modorros, pandilladores, saladores, voltarios y ayudantes de las casas de tablaje*, Gijón, Trea, 2005.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «El tablero italiano de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros (1588); la carrera de un hombre de corte», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 81-104.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina, *Literatura y arte: el tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- CÓZAR, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.
- CRANE, Thomas F., *Italian social customs of the sixteenth century and their influence on the literatures of Europe*, New Haven, Yale University Press, 1920 [= New York, Russell & Russell, 1970].
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* [1992], Barcelona, Paidós, 1994.
- Deporte y lectura, 1571-1932*, Madrid, Consejo Superior de Deportes, 1988.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura de la celebración. Verso e imagen en el Barroco español*, Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983.
- , (ed.), *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.
- Diversiones cortesanas y populares*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1994, «Prólogo» de Luis Carandell, pp. 5-16.
- DOMINI, Donatino, Dino SILVESTRONI y Ludovico VALVASSORI, *Giochi a stampa in Europa, dal XVII al XIX secolo. Intervente classensi*, Ravenna, Longo, 1985.
- El ocio en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Figures de jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987.
- , *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis Books, 1990.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, «Retórica popular y retórica culta en el Barroco: un texto de 1662», *Studi Ispanici*, 1987, p. 229-246.
- GARZÓN, José A., *En pos del incunable perdido. Francesch Vicent: Llibre dels jochs partitis dels schachs, Valencia, 1495*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *Tratatus ludorum. Una antropología del juego*, Barcelona, Anthropos, 1993.

- GONZALO GARCÍA, R. Consuelo, «Sucesos mayores en impresos menores: el nacimiento del príncipe Felipe Próspero (1657)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II, 1999, p. 133-147.
- HENKEL, Arthur, y Albrecht SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur simbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967; con *Supplement der erstausgabt, idem*, 1976.
- HERMANT, Héloïse, *Guerres de plumes et campagnes d'opinion: résistance et dissidence dans l'Espagne de Charles II (1665-1679)*, Tesis de EHESS, 2008.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens* [1938], Madrid, Alianza, 1968; London, Routledge, 2000 [ed. World Wide Web].
- INFANTES, Víctor, «Un anónimo literario entre la escena y el contrafactum: el *Juego de la esgrima a lo divino* (¿1587?)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* [Arcadia. Estudios y textos en Homenaje a Francisco López Estrada], 7, 1988, pp. 389-437; luego recogido en Víctor Infantes, *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac, Scripta Humanistica, 1992, pp. 143-201; y «Un anónimo literario entre la escena y el contrafactum: el *Juego de la esgrima a lo divino* (¿1587?). *Addenda y corrigenda*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991-1992, pp. 343-345.
- , «Fortuna y literatura: oráculos poéticos y tratadillos de adivinación por las letras españolas», *Bulletin Hispanique* [Homage a Maxime Chevalier], XCII, 1, 1990, pp. 355-382.
- (ed.), *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* [monográfico: *Ver la poesía: la imagen gráfica del verso*], 603-604, 1997, 48 pp.
- (ed.), *El Juego de la Oca (Palma de Mallorca, Imprenta Guasp, c. 1652)*, Madrid, Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica, 2009.
- , «Un ejemplo áureo de la escritura gráfica de la oralidad. *Proverbios en imágenes, refranes en acción*», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. José M^a Díez Borque, Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 331-365.
- , «“Una pintura que se contiene en un pliego grande”. El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros: una *Oca* emblemática entre España e Italia (1587 y 1588)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, en prensa.
- INFANTES, Víctor, y Joaquín Díaz, ed., *Auca del Sol y la Luna (Pere Abadal, scálpitor, ante quem 1685)*, Madrid, Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica, 2007.
- INFANTES, Víctor y Martínez Pereira, Ana, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII y XVIII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.
- JACQUOT, Jean (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, 3 vols.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ DE PARGA, María José, *Juego, figuración y símbolo. El tablero de la oca*, Madrid, 451 Editores, 2008.
- Juego de la Oca*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2005.
- La magia en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011.
- LEIDE, Alfred, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnpoesie und den Grenzen der Sprache*, Berlín, Walter de Gruyter, 1963, 2 vols.
- Libro de las suertes. Tratado de adivinación por el juego de azar*, ed. Karl L. Kobbervig, Madrid, Gredos, 1987.
- Libro del juego de las Suertes (Valencia, 1515)*, «Prólogo» de Eugenio Asensio e «Introducción» de Rosa Navarro, Salamanca, Europa, 1991.
- LÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, Mapfre, 1992.
- LUQUE FAJARDO, Francisco de, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilísimo a los confesores, y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos*,

- tabúres y fulleros la República Christiana*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955, 2 ts.
- MALACARNE, Giancarlo, *Le feste del principe. Giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Modena, Il Bulino, 2002.
- MARVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, *Manuales de escritura de los Siglos de Oro*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.
- MARSCHERONI, Silvia, y Bianca TINTI, *Il gioco dell'Oca. Un libro da leggere, da guardare, da giocare*, Milano, Bompiani, 1981.
- MEHL, Jean-Michel (ed.), *Des jeux et des homes dans la société medievale*, París, Honoré Champion, 2010.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco, «Gollerías para bibliófilos, 6. Las barajas antiguas», *Hibris. Revista de Bibliofila*, 10, 59-60, 2010, pp. 5-28
- MILÁN, Luis de, *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar*, ed. Justo García Morales, Barcelona, Torculum, 1951, con facsímil; ed. Isabel Vega Vázquez, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, con *El cortesano*.
- MINGUET E YRIOL, Pablo, *Arte general de la guerra, sus términos y definiciones, y asimismo la baraja de la Fortificación moderna y con ésta se puede jugar al Juego de la Oca, Perinola, es obra muy útil para los que profesan el nobilísimo Exercicio Militar, y para otros curiosos*, ed. Fernando Rodríguez de la Flor, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988 y Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1994.
- MOLINA, Salvador, *La gran trampa. Historia secreta del juego en España*, Madrid, Pirámide, 1992.
- MURIEL, Felipe, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000.
- Navegación para el Cielo (Barcelona, Joseph Llopis, 1688)*, «Billetes» de José A. Ortiz García y Néstor Costa, Madrid, Ediciones de la Imprenta/Memoria Hispánica, 2010.
- XI *Jornades d'Estudis Històrics Locals. Espai i temps d'oci a la història, Palma, del 14 al 17 de desembre de 1992*, Palma de Mallorca, Instituts d'Estudis Baleàrics, 1993.
- OSUNA, Inmaculada, y Víctor INFANTES, «Paredes de versos dibujadas. Fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)», *Bulletin Hispanique [El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector y Entre viejo y nuevo mundo: el comercio de impresos en los siglos XVIII y XIX]*, 113, nº 1, 2011, pp. 166-238.
- PELEGRÍN, Ana, *Repertorio de antiguos juegos infantiles*, Madrid, CSIC, 1998.
- PÉREZ CARRASCO, Yolanda, «Espejos de culturas: los enigmas de la emblemática en la cultura gráfica popular del siglo XVII», en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, ed. Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senet, Valencia, Generalitat Valenciana/Universidad Internacional de Gandía, 2008, II, pp. 1237-1246.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tip. De los Huérfanos/Tip. De la Revista de archivos, Bibliotecas y Museos, 1891-1907, 3 ts. [= Amsterdam, Van Heusden, 1970].
- PERIÑÁN, Blanca, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.
- PIA JAUCH, Úrsula, *Homo ludens, der Mensch, ein Spieler*, Zürich, Vontobel-Stiftung, 2001.
- POZZI, Giovanni, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, 1981.
- , *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta/Universidad de las Islas Baleares, 2007.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Pasatiempo folklórico. Varios juegos infantiles del siglo XVI*, Madrid, Tip. de Archivos, 1932.
- RUIZ MONTERO, Pedro, *Libro de juego de damas, vulgarmente nombrado el marro*, ed. Govert Westerveld, Blanca, Govert Westerveld, 1997.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Nueva entrega sobre carteles de teatro áureo», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Grosse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 837-855.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, Valencia, Impr. De Ferrer y Orga, 1872, 2 ts [= Barcelona, Porter, 1963 y Madrid, Julio Ollero, 1993].
- SIMÓN DÍAZ, José, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid/instituto de Estudios Madrileños, 1977.
- SMOLLER, Laura A., «Playing Cards and Popular Culture in Sixteenth-Century Nuremberg», *The Sixteenth Century Journal*, XVII, 2, 1986, pp. 183-214.
- TIMONEDA, Juan, *Libro llamado Ingenio, el qual trata del Juego del Marro de punta*, ed. Govert Westerveld, Blanca, Govert Westerveld, 1992.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Colloquios satíricos, con una colloquio pastoril y gracioso al cabo*, ed. Lina Rodríguez Cacho, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis Doctoral, 1990.
- TORRE Y SEVIL, Francisco de la, *Entretenimiento de las musas en esta baraja nueva de versos, dividida en cuatro manjares de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos*, ed. Manuel Alvar, Valencia, Universidad de Valencia, 1987.
- VACA LORENZO, Ángel, ed., *Fiesta, juego y ocio en la historia. XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.
- Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces. Exposición, febrero-marzo 1993*, Madrid, Calcografía Nacional, 1993.
- WESTERVELD, Govert y Garzón Roger, José Antonio, *La reina Isabel la Católica, su reflejo en la dama poderosa de Valencia, cuna de ajedrez moderno y origen del juego de damas*, Valencia, Generalidad Valencia, 2004.
- ZOLLINGER, Manfred, *Bibliographie der Spielbücher des 15. bis 18. Jahrhunderts. Erster Ban: 1473-1700*, Stuttgart, Verlag Anton Hiersemann, 1996.
- , *Geschichte der Glücksspiels vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Wien, Böhlau, 1997.
- , «Un jeu retrouvé: la *Filosofía cortesana* d'Alonso de Barros», *Le Vieux Papier*, 395, 2010, pp. 2-6.

Sobre 'conversiones' barrocas

Blanca Perriñán

Università di Pisa

No van a ser vidas ejemplares el objetivo de este título y su plural. De algo más árido voy a hablarles empezando por un buceo filológico inevitable en mi *modus operandi*. He tenido ocasión de encontrarme con acepciones del término *conversio* y su verbal *convertere* que me han inducido a reflexionar sobre algunos de los sentidos que ofrece su amplio abanico semántico.

1. De etimologías. El sustantivo *conversio* cubría las acepciones de movimiento circular, revolución astral (*mundi motus conversiones*, Cic. *Tusc.* 5.69)¹ o del ciclo de las estaciones (*mensum annorumque conversiones*, Cic. *Tim.* 52); las metamorfosis en general; traducciones o paráfrasis, y tenía en la Retórica abundante uso, a más del conocido valor en la esfera de lo religioso.

El verbo *convertio*, junto a recoger todas los matices citados, presenta mayor espectro en los valores de transformación dando prioridad al cambio en opuestos² y siendo destacable una consistente presencia del valor de 'volver' y 'hacer volver' en ámbito militar: (*acies in fugam conversa esset*, Caes., *Gall.* 1.52.6) o, como *itinere converso*, referido a un camino que se retuerce, se dobla, al igual que un volver las espadas (*convertere terga*, o *iter ad fugam convertere*, Caes. *Gall.* 1.23.3), retirarse, en una palabra 'huir'.

El verbo *convertir* castellano, ya patrimonial desde los orígenes, entra en relación con *anverso*, *envés*³, el sustantivo está registrado en Nebrija. Y aunque pronto prevalece el valor de 'reducir al que va por otro camino y sigue otra opinión' resulta bien presente su uso en áreas semánticas de lo científico: «*Convertir una cosa en otra, como los*

¹ Los ejemplos y los remites a los clásicos están sacados de Conte, Pianezzola, Ranucci, 2000.

² Como la guerra en armonía, Cic., *Phil.* 5.40, o las naves en ninfas, Virg., *Aen.* 10.83.

³ Ya está en Berceo (Cuervo, II, 521-25 en el DCECH); los ejemplos están sacados del CORDE (señalo sólo el número en que aparecen en las concordancias).

embaydores alchimistas que dizen convertir el estaño en plata y el cobre en oro» (Cov.)⁴. Y, como en italiano, también resultan registradas abundantes expresiones adverbiales: *al converso*⁵; *et converso* ‘al contrario’ en Enrique de Villena⁶, «*Nunc pro tunc e converso*» en A. de Santa Cruz⁷. «*Con amor converso*» usaba Timoneda en el *Sarao de amor*⁸; en la esfera de la afectividad se podría poner en relación con algunas de las definiciones de amor en León Hebreo, como «*conversione de l'amante ne l'amato*», expresión de la reciprocidad⁹. *Conversión* aparece en sinonimias definitorias en tratados científicos: «*sin ninguna comixtion ni conversion ser hecha e sin ninguna muda o secreta confusion*»¹⁰; abunda en la ciencia lingüística: «*desta conversion saco io sospecha...*», y «*regla de trueco i conversion de unas vocales en otras*» decía Correas¹¹; y, por supuesto, en la terminología retórica: «*es conversion, buelta, quando en la orazion se buelve para alguno y se le adereza la habla [...] bolver desta parte a la otra, como bolver la cara o la cabeza*» afirma para *apostrofe*¹².

En ámbito literario es la expresión de la metamorfosis: «*Taccia di Cadmo e d'Areusa Ovidio, l ché se quello in serpente e quella in fonte / convertì poetando, io no'l invidio*» cantaba Dante, y del paso de positivo a negativo decía Petrarca «*così è 'l mio cantar converso in pianto*»¹³. Colindante con los valores de ‘traducir’, pero diverso, me parece el registrado en italiano ‘cambio de una cosa adattandola a uso diverso’ (y pienso en toda la reescritura ‘a lo divino’ y en el amplio dominio de las glosas) o ‘trasferire una parola in nuovi significati, inserirla nell'uso’ (y pienso, por ejemplo, en los neologismos y rehabilitaciones cultas gongorinas). Las definiciones de los lexicógrafos antiguos corroboran los valores señalados: véase el comentario de Santaella (1499) a *convertir*. «*E ansi in conuertendo inimicum meum retrorsum [...] id est quando le hizieres tornar atrás o huyr*»¹⁴. Y se pueden recordar traducciones extranjeras como ‘retour’ (Oudin), ‘retourné, toruné’ (Palet), ‘tornato’ (Franciosini), ‘turned’ (Perceval)¹⁵.

⁴ Y también: «*la mudanza de un ser en otro, como en las cosas naturales, que el agua se convierte en carambano o yelo, y este en cristal*» (Cov.).

⁵ Referido a la geometría (CORDE n. 80).

⁶ En el *Tractado de aojamiento* (CORDE n. 79).

⁷ CORDE nn. 3 y 153. Ver en italiano *e converso* ‘La proposizione inversa contraria’, a *convertenza*: ‘*correlazione necessaria per mutare posto due termini, reciproco*’, ‘*e questo modo di argomentare dicasi, per divisione conversa di proporzione*’. Los ejemplos están sacados de Battaglia, 1964 s.v.

⁸ CORDE n. 259.

⁹ León Hebreo, *Diálogos de amor*, 50. Las formas sustantivas, masculina y femenina, tienen sin embargo un valor unívoco: *converso* ‘*vale lo mesmo que confeso*’ (Nebrija), *conversa*: ‘monja’, y la forma analógica *convertida*: ‘*la mujer errada que se arrepiente de su mala vida y se recoge. De estas ay casa que llaman de arrepentidas*’ (DCECH).

¹⁰ Fr. Vicente de Burgos, *Libro de proprietatibus rerum* (CORDE n. 179) y también «*otros varian el modo de la conversion o transmutacion en Sol deste enfermo*» (Fr. Jacinto de la Serna, CORDE n. 7).

¹¹ Correas, *Arte* (CORDE n. 246 y 247).

¹² Correas, *Arte* (CORDE n. 248 y 249 para *antistrofe*).

¹³ Dante, *Inf.* 25-99 y Petrarca, *Rime*, 332-34, ver Battaglia 1964 s.v.

¹⁴ Ejemplos sacados del *Nuevo Tesoro lexicográfico del español*, 2007 (y como allí citados).

¹⁵ *Nuevo Tesoro lexicográfico del español*, 2007. Las ocurrencias posteriores al XVII registradas en el CORDE resultan referidas exclusivamente al ámbito religioso.

2. Está claro que muchas de las acepciones tienen que ver con un movimiento de mirada y vuelta atrás, de retroceso. Supone la existencia de algo que se desdobla y se polariza y, como un boomerang, se repliega hacia el punto de partida.

En nuestra concepción moderna sin embargo, conversión es un área semántica pluridisciplinaria que acoge varias formas de mutación de estado y al mismo tiempo un nuevo recorrido, formas que tienen que ver con la conciencia, en cuanto transformación irreversible sucesiva a una crisis profunda de los valores del sujeto y una disgregación del ser; indica siempre un momento de paso —un *limen*— de una condición a otra y un recorrido que lleva a ella, es decir cambio de dirección que hace dar una vuelta al camino existencial hacia atrás, o para reconducirlo a los orígenes (vuelta al UNO de Plotino) o como cambio repentino de renovación total, muerte de algo y resurrección a nueva existencia y a un nuevo *ethos*.

Esta polaridad entre retorno/nacimiento, con vuelta a la tradición de los Padres o abandono para adherir a una nueva fe, ha marcado diferencias esenciales entre la escatología hebraica y la cristiana en la dinámica del Viejo al Nuevo Testamento, haciendo de la conversión —y su narración modelizada— uno de los fundamentos conceptuales de la conciencia occidental. Y si el modelo pagano de peregrinación del individuo desde el punto de la inconsciencia a la iluminación estaba representado por la narración de Apuleyo, con la llegada del cristianismo será superado con los dobles modelos, por una parte de S. Pablo, cuya visión fulgurante pone en marcha el motor del arrepentimiento, y por otra el de S. Agustín con su arquetipo de la *quête* interior, según un itinerario en el que la unión con Dios es el resultado de la fusión de fe e intelecto, modelo éste definitivamente plasmado por Petrarca en el momento de la escritura de un yo escindido respecto al pasado de las experiencias recogidas, y marcado por la toma de conciencia de la centralidad del cambio. El dato que unifica todas las narraciones de la '*conversion literature*', género que recoge en sí las hagiografías y las autobiografías, es que el recorrido es tránsito, se desarrolla en una serie de fases o estadios y el movimiento del espíritu es de carácter sobrenatural. La vuelta del alma traviada pasa de un estado de *aversio a deo* al estado de *conversio ad deum*, exige intervención divina, y es fruto de la cooperación de Dios que mueve y hombre que consiente, según la definiera S. Tomás¹⁶.

Si probamos a realizar una abstracción, podríamos dibujar una 'forma-conversión' no marcada por una renuncia o una apostasía, que haga innecesaria para la Metamorfosis una degradación a la que debe ser esclava el alma para obtener elevación religiosa, con abandono de las cosas del mundo, sino considerando exclusivamente la inversión del recorrido, habremos perfilado una especie de 'forma simple' que expresa y narrativiza la puesta en crisis de la identidad, sea cual sea el punto de partida y el de llegada, común a todas las historias de formación intelectual y moral, algo parecido a una de las que André Jolles analiza en la modalidad de la burla¹⁷, una forma profunda de *dispositio*, que se podría llamar 'conversión en U al revés', susceptible de actualizaciones de muy distinto tenor y naturaleza. Un paradigma compositivo que produce una disociación rompedora, anula algo que estaba vinculado, y entonces la

¹⁶ *Summa* 1^o2^o, 112-113. Ver *Enciclopedia Cattolica*, 1952 s.v. *conversione*.

¹⁷ Jolles, 1980.

lengua coopera en la creación de una forma, interviene confiriéndole una reorganización y reestructurándola. De modo filológicamente reconocible.

3. Se podría llamar a esta U al revés ‘forma-conversio’, y de su existencia da fe su clara identificación retórica.

Tiene que ver con el *ordo naturalis*: de los tres modelos posibles (creciente, decreciente y homérico), la realización más simple del orden natural conllevaba el orden cronológico en línea recta. La fábula era siempre una construcción lineal y natural en el orden mientras la intriga procede a modalidades de permutación, se construye sobre un orden artificial por desplazamientos de unidades del discurso respecto a la posición considerada regular. Todo el «genus grande *ad conversionem aversos animos provocat*» es *conversio* o *transmutatio*¹⁸, precisamente ‘vuelta atrás’ significa la epífora y antístrofe¹⁹.

Tiene pues que ver con las figuras de posición: procedimientos que se fundan en alteración de los constituyentes y que van, desde el simple invertir el orden normal de dos palabras o sintagmas (anástrofe), al máximo desorden generador de oscuridad.

Un ‘cambio de parecer’ o *metánoia* suele ser figura de pensamiento por adición o dilatación, aclaración semántica, y puede actuarse en simetrías perfectas, que se realizan en posiciones equivalentes, palabras que repiten posición y que permiten así que resalte mejor el contraste de sentido. Es el reino de la antítesis, en la que fueron modelo los Padres de la Iglesia, que desde siempre se prestaba a dar cuerpo a inquietudes existenciales; es el reino de la paradoja, con sus cambios con vuelta de contenido sorprendente, contrario a lo esperado; es el reino del oxímoron, la aguda locura (que tal es su etimología) de la unión de dos antitéticos en un cortacircuito semántico.

Dentro de estos reinos tiene la *reversio* su caldo de cultivo: desarrollar regresivamente los miembros contrapuestos en una vuelta sin haber llegado a una meta, y como en un epánodos o ‘retorno’, recorrer al revés una sucesión conceptual. En este último caso la *reversio* se asimila a la antimetábole o *commutatio*²⁰. De la que es formulación por antonomasia, ya en Heren. IV.28, 39, «*Ede oportet, ut vives, non vivere, ut edas*» como ejemplo de *commutatio*, repetido en Quintiliano, y después convertido en proverbio, que por cierto así comentaba nuestro Alfonso de Palencia «*antenotabile es conversion de verbos que mutado el orden fazen contrario seso, segund que no viuo por comer mas como por beuir*»²¹.

Cuando la antítesis por su disposición especular de constituyentes de segmentos textuales se da en quiasmo, y en su cruce de miembros uno de ellos sigue en orden inverso al otro, tendremos conversión en quiasmo complicado conmutativo: Quevedo nos ha acostumbrado a sus mil variedades. Y en cuanto a esquemas de pensamiento, Perelman²² enseña que el retorcimiento de un sentido en el opuesto es la *reflexio*.

¹⁸ Lausberg, 1966, § 462 y 1079 (con Isid. 2.17.3 y Quint. 11.1.81: gracias a la *conversio* el «*auctor facti conversus est in odium eorum in quibus erraverat*»).

¹⁹ Lausberg, 1966, § 631 y 1241, 800-803.

²⁰ Lausberg, 1966, § 713, 716, 798.

²¹ En *Nuevo Tesoro lexicográfico del español*, 2007, s. v. ‘conversión’.

²² Perelman-Olbrecht Tyteca, 1966, § 4 (argumento sobre la ‘conversio’, p. 249 y sobre la ‘ritorsione’, pp. 214-215).

Igualmente entre las figuras dialécticas de la *disputatio*, sostener que la parte contraria lleva razón pero proceder argumentando de manera que se produzca un giro en sentido inverso, es la *concessio*.

4. Todos estos elementos retóricos recordados permiten, acompañan y sustancian la expresión conceptual de 'conversiones'. Y podemos proceder a ilustrarlo. Partiendo de ejemplos microestructurales.

4.1. Puesto que «il divider le sentenzie dalle parole è un divider l'anima dal corpo», como decía Castiglione²³, ya que la elaboración intelectual y formación lingüística son procesos inseparables, la expresión de un cambio de opinión en términos conceptuales se servirá indefectiblemente de formas gramaticales que lo reflejan. En el pliego suelto *En Alabanza de la gloriosa Magdalena y de su santa y conversión*²⁴, de Francisco de Godoy, se da inicio a la narración de la conversión de la santa, con buena práctica de retórica popular, contando «cómo el pecador / se buelve con confiança / y victoria de nuevo alcança / de su propio vencedor» (vv. 47-50). En el diálogo que sigue, Cristo así le dice al alma: «Buelta, buelta para mí / pues que soy benigno y manso»²⁵, en total identificación sinonímica entre *conversio* y vuelta. Del mismo término, en castellano y en latín, se sirve repetidamente Pedro Malón de Chaide en el famoso tratado místico de *La conversión de la Magdalena*: «Volverme quiero, que es la conversión que Dios pide a los de su pueblo [...] Volveos a mí [...] y sea tanto la vuelta quanto lo fue la huida»²⁶, que «como la piedra arrojada arriba, para volver a su centro tanto baja como subió»²⁷.

4.2. La *metánoia* queda expresada usando el prefijo des- privativo: cuando se ha errado de camino, el remedio más cierto es des-andar lo andado, dice en otro lugar Malón²⁸. Y una vida viciosa como la de Magdalena, criada en los siete vicios capitales a pesar de su noble linaje, será “des-concertada”²⁹. El des-concierto puede equivaler al revés: «ve camino concertado / no camines al revés», dirá Encina en un texto que es un *Memento homo*³⁰, y al des-orden de las cosas del mundo se referirá entre las *Agudezas de contrariedad o discordancia entre los mismos extremos del concepto*, Baltasar Gracián con un ejemplo de “S. Crisólogo a la Madalena hecha trofeo a los pies de su

²³ Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, 1964, I,33, p. 139.

²⁴ Sevilla, 1588. Ver Carro, 2005a, pliego n. XLI, vol. II, pp. 329-334, y antes en ed. facsimilar en Cátedra-Infantes 1983; pliego que, bien analizado, resulta ser igual que el *Aucto de la conversión de la Madalena* recogido en el *Códice de Autos viejos*, 1901 (65), ahora en la reimpresión de Olms, 1979; estudia sus fuentes Reyes Peña, 1988, II (n. LXIV).

²⁵ *Alabanza de la gloriosa Magdalena*, vv. 221-222.

²⁶ Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 1957, cap. XXVI, p. 82.

²⁷ Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 1957, cap. XLV, p. 56, y ver en latín ...«*Revertere*, virgo Israel, *revertere ad civitates tuas istas*» en cap. XXXVI.

²⁸ Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 1957, cap XLV, p. 56.

²⁹ Véase en pliego suelto *Alabanza de la gloriosa Magdalena* cit. la naturaleza inicial de la santa: «bivió tan desconcertada / aquesta honrada señora / que entre ellos fue publicada / y de todos reputada / por pública pecadora» (vv. 116-117).

³⁰ De la Encina, *Obras completas*, 1978, vol. I, texto X (vv. 248-249), p. 158.

Maestro”: «He aquí (dice) *mutatus ordo rerum*, trocado el orden de las cosas, siempre el cielo envía su lluvia a la tierra, mas hoy la tierra es la que riega al Cielo»³¹.

4.3. Con simplicidad y llaneza se plasma el retorno cuidando la *dispositio*: «esta tristura y pesar / en plazer se ha de tornar./ Tornarse á esta tristura / en plazer, gozo y holgura», dice Magdalena a S. Juan en precioso quiasmo conmutativo en un villancico de Juan de la Encina³²; «Trueque soberano» es el de la pecadora³³, «trocada estoy de lo que hera / ya no soy quien ser solía» dice Magdalena de sí misma en el *Aucto* viejo³⁴, y para Gregorio Silvestre: «¡Oh gloriosa Magdalena! [...] Hermoso trueque hecistes, / que en el punto que os rendistes / al hermoso y dulce amado, / habéis por Amor ganado / lo que por Amor perdistes»³⁵. En perfecta antítesis regresiva. En perfectas antítesis quiásmicas se concluye, por ejemplo, el soneto magdaleniano atribuido a Fray Luis de León cuyo primer verso es «Las manos que la muerte a tantos dieron», que cierra en el terceto final el diálogo entre Magdalena y Cristo con doble ‘conversio’ retórica: «Oh misterios del cielo nunca oídos / que da salud lo que antes dio dolencia / y absuelve Amor a la que Amor condena»³⁶, mientras que bajo una forma deceptivo-sorprendente Quevedo, en un capítulo de la *Vida devota de S. Francisco de Sales*, expresa con el término más propio la metamorfosis: «El pecado no es vergonzoso sino cuando le cometemos; pero convirtiéndole en confesión y penitencia, es honroso y saludable»³⁷.

4.4. Estructura en ‘U al revés’ suele ser esquema compositivo para todo un texto. Se puede ejemplificar con un texto de Enzina que, elaborando ‘a lo divino’ un conocido texto lírico tradicional «¿Dónde dexas el tu amor, / Madalenica, / dónde le dexas tal amor, / pues te hizo rica?»³⁸, construye una composición *à rebours* desde un después a un antes en que Magdalena, llegada al sepulcro, y ante la pregunta de san Juan («¿Dónde dexas el tu amor»), contesta evocando de modo anafórico, desde el “monumento” vacío, su versión de la Passio, ordenada en el recuerdo: «[...] Déxole en cas de Simón [...] allí cenando »; sigue la secuencia de los Pasos (en el huerto / ... en casa de Anás / ... escupido... Herodes... en la columna... con la corona de espinas... hecho rey... llagado... en medio de dos ladrones, en la Cruz...), hasta que concluye: «Déxole en el monumento / do vengo con tal tormento / que ya el corazón no siento / y mortefica». Retorno ‘en U al revés’ perfecto.

³¹ “*pluviam terrae coelum dat semper: ecce nunc rigat terra Coelum; imo super Coelos, el usque ab ipsum Dominum imber humanarum prosilit lachrymarum*” en Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1967, I, 3, p. 243.

³² Villancico final de la *Representación de la Pasión*, en De la Encina, *Obras dramáticas*, 1975, p. 135.

³³ En palabras de Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 1957, XII, p. 233.

³⁴ *Aucto de la conversión de la Madalena*, en *Códice de Autos viejos*, II, pp. 49-66.

³⁵ Silvestre en *Romancero y cancionero sagrados*, (desde ahora se citará esta colección como RCS) 1950, (canc. n. 882, vv. 16-19, p. 347); ver también López de Úbeda: «Magdalena vos y Dios / divino trueco hacéis; / vos a Dios limpiáis los pies/ y Él os limpia el alma a vos» (RCS, canc. n. 860, vv. 1-4, p. 340).

³⁶ Se lo atribuye a Fray Luis el P. García en la ed. de las *Obras completas castellanas* de la BAC, 1957, pp. 810-811. Lo eliminan los editores modernos: ver León, 2006. Lo edita Morreale, 2007, p. 285.

³⁷ Quevedo, *Obras en prosa*, 1958, cap. XIX, *Cómo se ha de hacer la confesión general*, p. 1592.

³⁸ Frenk 2003, Texto 410, vol. I, p. 302; señala como fuente el pliego *Coplas de Memento homo [...] hechas por Juan del Enzina* [...] editado en Pliegos de la Biblioteca Nacional de Madrid, t. 2, p. 112) y otras glosas y correspondencias en el folklore actual a lo profano. Ver también De la Encina, *Obras completas*, 1978, vol. III, texto (CLXXII), pp. 260-62.

Lo mismo se detecta en el curioso poema llamado 'Conversión' de Juan de Boscán³⁹ que presenta un verdadero autoanálisis, como delante de un espejo, en el que un yo poético, en un *hic et nunc*, cuenta su *conversio* hacia atrás de modo elocuente: «Después que por este suelo / mil engaños descubrí, / un poco tronado en mí [...] conocí la enfermedad / de mi mal conocimiento [...]» Como será usual en las confesiones, se inicia una serie de anafóricos recuerdos propios de la *visio* interior: («vi confuso el pensamiento / y suelta la voluntad / [...] vi mi seso como es / que a cada paso estropieza») hasta llegar a un emblemático «vime tornado al revés, / los pies sobre la cabeza, / la cabeza so los pies; / el orden vi natural / en mí todo trastornado, / porque vi ser sojuzgado / lo inmortal a lo mortal[...]. El punto de retorno en la metánoia ha sido influido por la ayuda divina: «Así por pasos subido / y por gracia transformado / en buen orden ordenado», y da curso a la contra-visio en positivo: «vi mi reino bien regido / por razón, y no por grado / [...] y vi el entendimiento / con la verdad por objeto», hasta llegar a un espléndido «vi que Dios me redimió, / contra sí siendo cruel, / y mirando bien lo de Él, / vi cómo se hizo Él yo / porque yo me hiziese Él». En plena ortodoxia, con evidente recuerdo de la función del libre albedrío («Vi que cuando me formara / ningún estado me diera / mas en mi mano pusiera / que yo mesmo me tomara, / aquello que más quisiera»), se cierra el texto con la sublimación («[...] hallé que fui sublimado / [...] dentro me vi de la puerta) en *conversio* por antítesis «que la carne quedó muerta / de hallarse el alma viva».

Gran realce merece a mi parecer la metamorfosis del sujeto en Dios y viceversa, especie de *conversio* dentro de la *conversio*, o al cuadrado.

4.5. ¿Y no se podría pensar que la escritura justificada desde un después sobre un antes, vale decir la pseudo-autobiografía picaresca, es una *macroconversio*?

4.5.1. La forma narratológica de la mirada hacia atrás con voluntad de modificación de las vivencias ha quedado bien definida después de muy conocidos estudios sobre la escisión del yo picaresco en cuanto paradigma fundacional del canon. Desde una posición final una vez obtenida una meta como situación existencial del presente, el yo pseudo-autobiográfico escribe seleccionando episodios y racionalizando el conjunto; Guzmán desde la cárcel («vine a conocer el arrepentimiento cuando me hallé con el agua en la boca»), escribe de su vida negativa razonando, en el presente, del tiempo pretérito para ofrecer su relación como *exemplum* de valor universal, nuevo Agustín, recorriendo en la memoria caminos que le condujeron a corrupción y sensualidad. Pero no lo hace yuxtaponiendo dos discursos sino, en la división de sujeto en un después, habla de un antes y sustanciado de variadas estrategias textuales, hasta lograr un Texto narrativo que es —en palabras de Iris Zavala— la zona de encuentro de un texto (vida picaresca) y su contra-texto (Guzmán arrepentido), en una 'Dialogía' en el interior del discurso de la conciencia⁴⁰. Construido —añado yo— sobre una *conversio* global en 'U al revés'.

4.5.2. También el *Lazarillo* es una relación retrospectiva que lleva de un error a una nueva meta; lo que en Guzmán será una conversión radical a través de la experiencia interior y ayuda sobrenatural, no lo es en Lázaro, que manipula su auditorio a través de

³⁹ «Esta es la conversión de Boscán que menciona el lic. J. López de Úbeda en el prólogo de su *Cancionero y vergel de flores divinas*, impreso en Alcalá, 1588», sacado de J. Boscán. *Sus Obras*, Valladolid 1555, fol. 6, citado en RCS 1950 (canc.n. 667, pp. 252-253).

⁴⁰ Zavala, 1987.

una narración centrada en esconder hechos y no decir verdad; para lo cual se apoyará en la reticencia inicial como auto-denuncia, y en el ejercicio de decepción basado sobre claras técnicas retóricas. Es lo que muy acertadamente argumenta y demuestra en un reciente trabajo de Rodrigo Cacho⁴¹ sobre la novela como arte de la decepción retórica, autodisculpa y no metamorfosis purificadora. Pero en cualquier caso, el todo arquitectado en perfecta ‘forma-conversio’.

4.5.3. Burla y ‘conversión’ de la contra-burla.

Después de que la tendencia hacia la ingeniosidad sostenida por la agudeza verbal triunfara, la picaresca y parapicaresca se van nutrir y estructurar sobre un buen número de tramoyas, donaires, trapazas, burlerías, formas de la retorsión, que representan una duplicación de la agudeza. Es el triunfo de la ‘*beffa*’, otra de las arquitecturas evocadoras de la contradicción entre orden y desorden, tan bien estudiada por Monique Joly⁴². Es engaño en que se hace caer a una persona para reírse de ella por puro placer; ‘broma pesada’ hecha con intención de dañar, más fuerte que la burla por llevar un conspicuo componente de agresividad. Es forma presente por doquier, poco codificable, connotada de diabólica por la religiosidad medieval, mordaz en los *fabliaux*, ajena a preocupaciones morales en el *Decamerón*, que hace de ella estructura y máquina narrativa para ensalzar la inteligencia agente del artífice de la *beffa*, quien pilotaba los hechos en demostración de su poder en una sociedad en la que los necios no tenían cabida. Se fue modificando a lo largo del siglo XVII para replantearse el problema de su naturaleza y de su narración literaria: se condena la malicia pero se recupera la representación del mundo, en que la agresividad puede ser espectáculo salvador, inductor de reflexiones y mejorías. El *beffatore* pierde el signo de inteligencia agente, de artífice que pilotaba los hechos, para convertirse en *exemplum* útil a la ideología moralizante contrarreformista⁴³. De ahí la prevalencia de formas del burlador-burlado. Y bajo el triunfo de la poética de la agudeza sorprendente, burla y contraburla se verán potenciadas por su fuerte carácter de invención.

A mediados de siglo sale de las prensas flamencas la paradoja emblemática del *Estebanillo González*, que con su pirotecnia de recursos agudos y su bizarría intertextual de nuevo se sirve del paradigma *conversio*. Desde lo alto de sus 37 años, en el capítulo XIII, el protagonista justifica la escritura para narrar una maraña de idas y venidas por España y Europa, gobernadas en buena parte por las fugas, que son tanto causa como efecto de sus desplazamientos en entrecruzamiento constante de esquema picaresco y escritura bufonesca. En su visión *à rebours*, su *peregrinatio* es una continua curva cómica, su motor es el miedo, sentimiento risible, determinado por la vuelta atrás de la fuga, y las fugas son, como hemos dicho, ‘conversiones’. Cuando Estebanillo se ve perdido en las escaramuzas, su reacción súbita es el escondite, o en los lugares más altos y protegidos, o en los más vergonzosos, siempre debajo de cualquier cosa, para indicar semiológicamente la vergüenza de la conducta; y pasado el peligro, se ‘convierte’ con apariencia de cumplidor intentando sacar partido con ingenio: como cuando, concluida la batalla, sale del escondite, compra despojos para ostentarlos haciendo creer que los ha

⁴¹ Cacho, 2008, 44,3, pp. 322-339.

⁴² Joly, 1982.

⁴³ En manos del dominicano y obispo Bandello (1554-1573) y después de la salida de los *Hecatomniti* (1565) del Giralaldi Cinzio. Ver. AA. VV., 1972, pp. 40 y 127-133.

ganado en la lucha⁴⁴. En la fuga de la batalla de Nordlingen: cuando, escondido en un foso debajo de la carroña de un caballo, cual 'centauro al revés', ve llegar a otro fugitivo con sus mismas intenciones, le explica que él se encuentra allí porque la fogosidad de su caballo lo ha revolcado; el soldado lo ridiculiza y el bufón 'convierte' la respuesta recordándole que ha tenido tanto miedo como él, y por lo tanto «Señor mío, son cosas que acontecen y aun se suelen premiar; calle y callemos, que sendas nos tenemos, y velemos lo que queda de la noche a este difunto»⁴⁵.

Y podría concluir esta parte evocando como 'conversiones' las modalidades de *reflexio* y *concessio*, que eso son las aclaraciones de Critilo en respuestas a Andrenio que sustancian *El Criticón* todo, en su peculiar binariedad estructural de la doble mirada antitética y su progreso-regreso del tiempo⁴⁶: recuerdo como ejemplo el episodio de III, 4 sobre el *alterutrum* del mirar al revés para verlo todo al derecho.

5. Como se habrá notado, buena parte de los ejemplos citados, aparte estos últimos, tienen que ver con la materia- Magdalena⁴⁷. Representa la conversión por antonomasia y ha llegado a constituir un depósito de posibilidades tópicas y temáticas de infinitas valencias. Metáfora y mito (como dice el título de una monografía específica)⁴⁸, en las que cada época ha encontrado en la pecadora redenta un filtro para expresar una sensualidad morbosa que se complace del contraste entre belleza voluptuosa y contrición de la santa. Personaje femenino segundo en importancia sólo a María, en los siglos áureos, cuando la religiosidad popular hacía que las imágenes fueran poderosas ellas mismas como los dioses en los cultos prerromanos (por decirlo con eficaces palabras de Agustín Redondo)⁴⁹, precisamente la Magdalena se verá elevada a idolatría si hacemos caso de las críticas de Alfonso de Valdés que señala que se ponía «en lugar de Venus la Madalena»⁵⁰.

No he sabido sustraerme a la importancia y belleza del tema y su vinculación con la pintura. Y no me resisto a exponer aquí —acompañando con imágenes para hacerlo más agradable— algunas observaciones que me han salido al encuentro, sin afán de exhaustividad.

⁴⁴ *Vida y hechos de Estebanillo González*, 1990, cap. VI, vol. I, pp. 317-318.

⁴⁵ En el cap. VI, vol. I, pp. 307-308. Véase la que podríamos llamar 'conversio literaria', de divertido ludismo. Se trata del más famoso verso garcilasiano citado en un contexto que lo convierte en erótico-escatológico. En el momento de la amenaza de castración a que lo han condenado en el largo episodio del castillo de Rupalmunda, Estebanillo vive un crescendo de preparativos para el castigo que va a consistir en la eviración y que va creando expectación; tras las muchas peticiones de misericordia de la víctima, con gran miedo acaba gritando: «y con el mismo sentimiento con que se despide el cuerpo de el alma me empecé a despedir de la carne de mis carnes, y no huesos de mis huesos, diciendo: “¡Ay dulces prendas por mi mal perdidas!, nacidas y procreadas con este desdichado cuerpo, compañeras en todas mis aflicciones, causa y origen de mi mal logrado bozo: sabe el cielo lo que siento el dejaros y la falta tan grande que me haréis en esta larga ausencia!”», cap. VII, vol. II, pp. 84-85.

⁴⁶ Ver Pelegrin, 1985, pp. 116 y ss.

⁴⁷ La llamo así recordando la 'materia Dorotea' lopiana y acogiendo la idea de las 'capas' que habían llegado a constituir el tema de María Magdalena señaladas por Morreale 2007, p. 474.

⁴⁸ Haskins, 1993.

⁴⁹ Redondo, 1986, pp. 329-369.

⁵⁰ En el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, p. 139, ver Redondo, 1986, p. 353.

Hablo de ‘materia-magdalena’ porque, como es sabido, la Magdalena constituye un nudo articulado de motivos en el que, en una figura, se recoge una triada, discutida desde la Patrística, con S. Gregorio, hasta el siglo XVI pasando por Agustín y Jerónimo. Nudo que enlaza: la prostituta convertida, discípula de Jesús después de ser liberada de siete demonios (Lc 8, 1-3); la pecadora perdonada en casa de Simón que a espaldas del Maestro, con ternura, le baña los pies y le extiende el unguento perfumado, siendo por Él perdonada, con escándalo de los presentes, (Lc 7,36-50); y la figura que en casa de Marta de Betania elige la vida contemplativa (Mt 26,6-13, Mc 14,3-9 y Jn 12,1-8). Magdalena está con María en la Cruz (Mt 27,61) y la mañana del sábado en compañía de las otras Pías Mujeres va al sepulcro, vuelve después sola y lo ve Resucitado (Mt 28, 1-9 , Mc 15,1, Jn 20.1-2, Lc 24,1-10): es el famoso *Noli me tangere* (Jn 20, 10-18 y Mc 16, 9-11). A más de la densísima presencia en la literatura patrística y en la himnodia, completa el nudo temático en la tradición occidental, transmitida en la *Leyenda Aurea*, la supuesta venida con Lázaro, sus hermanas y un grupo de discípulos a Francia donde se dedicó a la penitencia 33 años, con muerte ejemplar en Vézelay⁵¹.

En la edad media se expresaba el cambio corporal necesario para evocar el paso de la belleza de la meretriz a la ascesis hibridándolo con elementos de la leyenda de penitentes eremíticas, sobre todo la María Egipcíaca, de cuya penitencia se copia la vida en la gruta y su melena salvaje como manto⁵²; los cánones posteriores de belleza neoplatónico y petrarquista la embellecen, según el binomio bondad=belleza, para pasar a darle una expresión de sentimiento de amor extraordinario más que imagen del arrepentimiento. Después de Trento, la preferencia irá a los temas de alto valor emocional y la persuasión a través de la imagen devocional, de modo que prevalecerá la visión de Magdalena penitente modelo de oración.

Desde el punto de vista iconográfico se dice que la representación más arcaica en las artes plásticas se encuentra en el lateral de un Sarcófago del Vaticano, y frescos en el Santo Sepulcro de Jerusalén; está en los mosaicos S. Apollinare, se conocen ciclos de su vida en las ventanas de las catedrales góticas de Bourges, Lyon, Chartres, Assisi, etc., antes de la gran pintura renacentista.

En la literatura en lengua vulgar, dejando de lado la homilética y su vinculación con la patrística, entra con prepotencia en los ciclos pasionales franciscanos, en las escenas de Crucifixión, Descendimiento o Compianto y Piedad o llanto sobre el cadáver.

Desgajo cuatro motivos de la materia para hablar de perfumes, lágrimas, joyas y amor.

5.1. La unción de los pies y la aromatización del cuerpo de Cristo aparecen por doquier. Sobresaliendo en el teatro pasional: véase en Lucas Fernández, en el *Auto de la Pasión*, María y sus compañeras: «y sus carnes delicadas / desvenadas / llorando aromatizamos»⁵³, pero está igualmente en textos como la *Trivagia* enciniana, cuando el

⁵¹ De la desconcertante bibliografía magdaleniana, para el objetivo de estas páginas señalo exclusivamente un par de estudios que tienen que ver con la complejidad del ‘nudo’: Saxer, 1957; Jansen, 2000; Reames, 2003; y, en ámbito hispánico, Morreale, 2007.

⁵² Recientemente estudia aspectos de la iconología magdaleniana en el teatro Profeti, 2010. No he podido consultar la monografía de Gemma Delicado Puerto, *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los siglos de oro y la escena inglesa*, Iberoamericana-Vuervuert, Reichenberger, 2011.

⁵³ Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, 1976, vv. 738-740.

yo poético va describiendo la Vía Crucis en la topografía real de la Tierra Santa, se recuerda que: «[...] En aquella calle las casas estaban. [...] / y Simón Leproso, do virtió el unguento / la muger, por Cristo, de quien murmuraban / [...] las casas que fueron de Martha y María / [...] también otra casa de Simón Leproso. [...] / en una y en otra de unguento precisoso / al Redemptor Christo María sirvió / los pies en la una llorando le ungió / la cabeza en la otra con zelo amoroso»⁵⁴.

Por el clásico deslizamiento entre contenido y contenedor, de la untura caritativa y misteriosa de la Magdalena, se convierte en protagonista el frasco de perfume: véase del mismo autor cómo en la *Representación a la SS. Resurrección de Cristo* donde cada discípulo cuenta su versión del episodio, Magdalena cuenta la suya: ha ido al sepulcro y no halla a Cristo: «De gran mañana te digo / vine ver a nuestro abrigo / con esta caja de unguento; / mas, según avrás ya vido, / bien sabrás qu'el Redentor / resucitó vencedor / y el demonio es ya vencido»⁵⁵. En el vocabulario simbólico se habían perfilado desde muy pronto los atributos significativos de cada uno de los santos: el vaso de perfume en Magdalena evocaba depósito y tesoro de vida espiritual; abierto podía indicar la receptividad a influencias ultraterrenas, en referencia al banquete celeste⁵⁶; la santa es la Mirrófora, y el vaso de myrra, tan evocado en la pintura, lo es también en las letras; por ejemplo, por José de Valdivielso en el *Romance a la conversión de la Magdalena* que empieza «Dolorosa Magdalena, / que era un ave de rapiña, / a los pies del cazador / cayó turbada y herida», Cristo, en diálogo con su alma, explicita los valores simbólicos del perfume: «Sed tengo / de tus lágrimas, María. / Dame para la otra cruz / aquesse vaso de myrra, / y no sentiré el tormento / con tan sabrosa bebida»⁵⁷.

5.2. En manos de la poética del ingenio, el objeto simbólico no se sustrae al generar agudas 'correspondencias' sin fin, algunas rayanas en lo grotesco, como siempre; y no sólo según era de esperar en Alonso de Ledesma⁵⁸. Especial tratamiento recibe en la pluma de Quevedo, que en *La política de Dios*, «De los acusadores, acusaciones y traiciones», comenta que «era Judas ladrón (este nombre le dio el Evangelista) y acusó a la Magdalena diciendo que era perdición el unguir los pies de Cristo con el unguento, y tácitamente nota de hurto la piedad diciendo que se quitaba al socorro de los pobres el precio que dieran por él, si se vendiera. Era Judas hijo de la perdición»⁵⁹; sobre el mismo motivo compone el ovillejo *A Judas sobre el vender el unguento de la Magdalena*⁶⁰, que empieza «Viendo el mísero Judas que vendido / el unguento que en Cristo fue vertido, / si no se derramara, / a muchos pobres hombres remediara, / por salir con su tema y su porfía, / vendió al mismo Señor que le tenía»⁶¹, gracias a un traslado de la idea de

⁵⁴ De la Encina, *Obras completas*, 1978, *Viaje a Jerusalén*, vv. 1192 y ss., pp. 225 y 227.

⁵⁵ De la Encina, *Obras completas*, 1978, vol IV, texto CCXXIV, vv. 25 y ss., p. 33.

⁵⁶ Ver Delenda, 2001.

⁵⁷ Valdivielso, *Romancero espiritual*, 1984, p. 100 ss.

⁵⁸ Ledesma, *Tercera parte de los conceptos espirituales y morales*, 1969, habla de la santa 'en metáfora de cirugía' (p. 245), de 'capitán que pone la bandera-cabellos a los pies de Dios' (pp. 336-337), de 'segadora que riega con las lágrimas' (II, pp. 109-115), de 'cautivo' (pp. 334-335), etc.

⁵⁹ Quevedo, *Obras en prosa*, 1958, pp. 605 y ss.

⁶⁰ Quevedo, *Obra poética*, 1969, I, Poemas religiosos, texto 188, pp. 335-336, *A Judas Iscariote cuando vendió a Cristo Nuestro Señor*. Ovillejo. El título es distinto en algunos testimonios.

⁶¹ Y sigue: «y de aquesta manera, / dio remedio a más pobres que quisiera. / No entendáis que amistad os hace Judas, / ánimas fieras, de piedad desnudas, / pues lo que a él de balde le fue dado / por el mismo Señor

medicina usada por Magdalena para sanar las heridas de Cristo, vendible con lucro para sacarle partido a la venta del propio Dios, ‘convierte’ esta acción debida a la codicia, en su opuesto la magnanimidad, puesto que con los treinta dineros nos dio la enorme riqueza de la salvación humana. Y retoma el tema en otro soneto de dudosa atribución (*A la Magdalena*)⁶²: «Llegó a los pies de Christo Madalena, / de todo su viuir arrepentida,⁶³ / [...] Con un vaso de vngüento, los sagrados / pies de Iesús vngió y Él, diligente, / la perdonó, por paga, sus pecados», para concluir, en el terceto final, con otra sorprendente conversión aguda: «Y pues aqueste exemplo veys presente, / ¡albricias, boticarios desdichados, / que oy da la Gloria Christo por vngüento!»⁶⁴.

Salidas ingeniosas tan llamativas como ésta no esperaríamos dentro del tratado de Malón, y sin embargo allí leemos que Magdalena «Llevava vaso de ungir [...] porque a las narices de Dios le olían muy mal los pecados», «debía de ser del que ella tenía para bañarse el cabello y la cabeza», e insiste diciendo que Magdalena «llevaba un guisado, un manjar sabrosísimo al convidado Cristo, un [...] corazón abrasado en amor»⁶⁵.

Y aunque Tirso de Molina en su teatro hizo buen uso de lenguaje culterano al igual que de figuras conceptistas, no deja de sorprendernos encontrar en la Loa de *El Colmenero divino*, larga alegoría de la Vita Cristi en metáfora de juego de cartas, excesos como éste: «Rematada, Magdalena / vino a ganar apellido / de pública pecadora, / mas volviendo en su juicio / supo que estaba en la mesa / del leproso Simón, Cristo, / donde alcanzó de barato / perdón y amor excesivo. / Lo que perdió por los oros / (que en él se pierden los ricos) / supo ganar por la copa / del unguento que a Dios vivo / pronosticó injusta muerte, / y en fe de tanto prodigio / con la copa (si no bote) / quedar retratada quiso»⁶⁶.

5.3. El llanto de Magdalena es hiperbólico, y entra necesariamente en relación con el de la Mater Dolorosa y con el rito arcaico del *Planctus*. El impulso destructivo que siente el ser humano ante el dolor de la muerte había quedado ritualizado, atenuado en la simbología de los gestos y en la palabra rítmica. La Iglesia condenó los ritos cruentos y los ritos estacionales desde el momento en que, gracias a la Resurrección de Cristo, queda vencida la muerte; muere el lamento y quedará sólo el llanto, no de desesperación

que fue entregado, / hoy, por treinta dineros / lo vende a vuestros príncipes severos. / Mas no es razón que la llaméis codicia / a la que tuvo Judas, ni avaricia; / pues antes fue largueza / dar por poco dinero tal riqueza».

⁶² Quevedo, *Obra poética*, 1969, I, texto 193, p. 373. Editado también en Espinosa, 2006, texto n. 63; al autor de la antología debió parecerle irrespetuoso porque en muchos ejemplares resultan rehechos los folios 202 y 203, con sustitución del soneto.

⁶³ «y viéndole a la mesa, enternecida, / lágrimas derramó en copiosa vena. / Soltó del oro creso la melena / con orden natural entretrejida, / y deseosa de alcanzar la Vida, / con lágrimas bañó su faz serena».

⁶⁴ En Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, 2006 (texto 246), p. 758 con variantes gráficas

⁶⁵ Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 1957, XXXI, p. 155. Aunque de modo menos conceptuoso, toda *La Oda en liras* frailuisiana está construida sobre metonimias agudas de ojos, boca, cabellos de una Magdalena atrevida que entra en casa de Simón, lava los pies y ofrece su cuerpo inmolándose a Cristo como médico; es agudeza ya presente —como toda la materia tratada en la Oda— en los Padres de la Iglesia, según magistralmente ha demostrado Margarita Morreale, 1985, pp. 183-271, ahora actualizado en 2007.

⁶⁶ Tirso de Molina, *El Colmenero divino*, vv. 273-288. Ver también *El pretendiente al revés*: «¡Buena Madalena haría! / ¿No tien gorguera y copete?/ Fáltabale más que el bote?», y sobre el juego con los pies en el auto *La Ninfa del cielo* que El Pecado diga de Madalena «cebo / un tiempo de los pies mios», vv. 803 y ss.

sino, en nuevo modelo cristiano, un llanto silencioso. Para la pedagogía del dolor humano, se inventa la Mater Dolorosa, que ya no se hiere desesperada, sino que *Stat*, como figura mediadora del dolor humano, representado dramáticamente para objetivar un dolor universal.⁶⁷ Del Planctus mariano copia el Planctus magdaleniano, que cuenta con un extraordinario modelo que fue un Sermón de Orígenes, basado en el evangelio de Juan, 20, sobre el valor del llanto⁶⁸. Magdalena llora acompañando de dulces palabras su llanto: véase en el *Auto de la Pasión*⁶⁹ de Lucas Fernández: «¡Oh, mi Maestro y Esposo! / ¡O mi bien y mi descanso! / O Dios mío glorioso, / ¡quán benigno y amoroso / a la muerte fuyste, y manso! [...]», hasta expresarlo a través de tocantes paradojas en los vv. 337 y ss. «¡Oh quán dulce es el llorar / a los tristes afligidos, / y quán dulce el sospirar, / y quán dulce lamentar / y quán dulces los gemidos!». Es el gran Amor humano de «la amada del Redentor», como la llama San Juan en las *Lamentaciones fechas para la S. Santa*. de Gómez Manrique: «¡O hermana Madalena, / amada del Redentor! / ¿Quién podrá con tal dolor / remediar tan grave pena? / ¿Cómo podrá dar consuelo / al triste desconsolado / que vido crucificado / al muy alto Rey del cielo? / ¡Ay dolor!»⁷⁰. Me parece que quien más insiste en el llanto amoroso, y de modo más articulado, en toda la lírica pasional es el Comendador Román, que en sus Coplas de la Pasión titula todo un bloque de coplas: *Comiença el Planto que hizo la Madalena buscando al Redentor*: «Ay, desconsolada yo! / ¿de mí, triste, qué haré?»⁷¹. Desesperada por haberlo dejado la noche antes en el sepulcro («Pero triste, desdichada, / dexélo yo de guardar; / hanle dado otra posada, / y non sé, desconsolada, / dónde le vaya a buscar» (vv. 3119-3123); no siente la mujer consolación sino fastidio e irritación por la presencia del ángel: «non quiero ángeles yo / si non sólo a quien los haze / que me vea» (vv. 3127-3129).

5.3.1. El llanto conlleva exaltación de los cabellos y se vincula a los pies del Salvador que Magdalena limpia con sus lágrimas y seca con aquéllos: de ahí la correlación aguda de ser los cabellos lazos que atan y prenden prisionero a Cristo por los pies, como canta Lope; en su largo poema en octavas *A las lágrimas de la Madalena*⁷², prolijo en parte, puro juego continuado de correspondencias y contingencias sobre ese concepto. Con mayor lirismo y eficacia López de Úbeda, en una canción que es diálogo entre Cristo, la Magdalena y el Autor, evoca la misma escena: «¡Ay de mí / qué buen Señor que perdí!»⁷³, y en un romance con una María que, «por detrás llega, y se humilla / la que estaba en rico estrado, / y los pies de Cristo riega, / sus ojos fuente tornando / y con sus rubios cabellos, / con que a tantos ha enlazado, / los regala, enjuga y limpia [...]» hasta lograr el perdón⁷⁴.

⁶⁷ De Martino, 1975. Para la cultura medieval ver Frugoni, 20101, cap. II 'Il linguaggio del dolore, i gesti della parola', pp. 49-70.

⁶⁸ El último cap. de *La conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide es un comentario a este Sermón.

⁶⁹ Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, 1976, vv. 326-30.

⁷⁰ Gómez Manrique, *Lamentaciones*, en *Teatro medieval*, ed. Alvarez Pellitero 1990, escena III, p. 130.

⁷¹ Comendador Román, *Coplas de la Passion con la Ressurrección*, 1990, estr. 285 y ss., vv. 3109-1110, pp. 166 ss.

⁷² Lope de Vega, *Obras poéticas*, 1983, pp. 371-393., también en *Rimas sacras*, 2006, pp. 265-302.

⁷³ López de Úbeda, *Cancionero*, en RCS 1950, canc. n. 317, p. 119.

⁷⁴ López de Úbeda, *Cancionero*, en RCS 1950, romance n. 317.

Obviamente los mecanismos de la agudeza encuentran en el motivo del cabello salidas hacia impensados careos, en todo tipo de juego dilógico, como éste: en el ya citado texto de Gregorio Silvestre *Oh gloriosa Magdalena!*⁷⁵, dirá en su final «Y los preciosos cabellos, / ¡Oh quién se hallara entre ellos / en el santo enjugamiento, / o fuera en aquel momento / digno de verse cab'ellos!»⁷⁶; o esta correlación extravagante: «Esas lágrimas y lloro / a los pies de Dios, Maria, / son al cabello lejía, / que os le enrubia más que el oro»⁷⁷.

5.3.2. El llanto hiperbólico es vehículo del gran Amor de Magdalena y sustenta sus perfiles erótico-religiosos, admitidos porque alegóricamente representan el amor místico recíproco entre Cristo y la Iglesia. En el siglo xvii se hiperboliza y se justifica agudamente esa grandeza por muy variadas razones. Una de ellas es la que nos aclara Gracián hablando *De la acolutia y trabazón de los discursos*⁷⁸. Allí dice que acostumbra Dios en las conversiones de sus santos «no mudarles el empleo que tenían antes, sino el objeto, como en los apóstoles: *faciam vos fieri piscatoris hominum*, y en la Magdalena: *quoniam dilexit multum*, pasó de amante de las criaturas a serlo con tanta fineza en su Criador». En argumentación sorprendente, a mayor pecado, mayor el amor que genera en el Salvador, y su efecto es el misterioso cambio de la belleza carnal en espiritual: es el centro de la *Oda* cantada por Fray Luis, ampliamente dilucidada por Malón. Pero para ilustrar el cambio elijo palabras de Lope de Vega en un soneto *A la Santísima Madalena*: «Buscaba Madalena pecadora / un hombre y Dios; halló sus pies, y en ellos / perdón»⁷⁹, donde añade: «Si amabas —dijo Cristo— soy tan blando, / que con amor a quien amó conquisto, / si amabas, Madalena, vive amando. / Discreta amante, que el peligro visto / súbitamente trasladó llorando / los amores del mundo a los de Cristo».

Aunque el más tierno canto del amor correspondido entre Magdalena y Cristo lo encuentro en un texto doble de Melchor de la Serna⁸⁰, sobre la pecadora, que se ensimisma y se anula en el amado: «Pues corazón y alma á dado / la Magdalena al Señor, / herido la deue amor / y en sí mismo transformado. / Al tiempo que fue tocada / de Dios la gran pecadora, / de sí del todo olvidada»⁸¹; a partir de ese toque, indefectiblemente, no podrá hacer ya nada más que amarlo. En el segundo texto responde Jesucristo: «Tu vida procurando / siendo diuino Dios santo y entero, / continuamente ando / con amor verdadero, / querida Magdalena, por ti muero [...] / yo te amo primero [...] pues bes cuánto te quiero [...] dame tu voluntad [...] y si quisieres amar / a quien más te quisiere, yo te quiero / con amor más sin par, / perfecto, muy

⁷⁵ Silvestre, *Sus obras*, en RCS 1950, canc. n. 882, pp. 347-348.

⁷⁶ Véase esta 'conversio' intertextual: «Otra canción de la Madalena *al tono de Vuestros cabellos Leonor*: «Estos cabellos, Señor, / por mi bien mis ojos vieron / pues en verlos se hirieron / de vuestro divino amor», Carro, 2005a, texto CXXVII, p. 1011.

⁷⁷ López de Úbeda, *Cancionero*, en RCS 1950 (canc.n. 860, p. 511). Dedicar páginas interesantes al cabello en la simbología religiosa Carro, 2005b; ver también en Morreale 2007, pp. 307-308.

⁷⁸ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 1967, LIV, p. 469.

⁷⁹ Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, 1998, Soneto LXVIII (texto 315) p. 636: «que más la fe que los cabellos / ata sus pies, sus ojos enamora. / De su muerte a su vida se mejora / efeto en Cristo de sus ojos bellos, / sigue su luz, y al occidente dellos / canta en los cielos y en peñascos llora».

⁸⁰ *Poesías de Fr. Melchor de la Serna*, 2001, Texto 147, pp. 193 ss.

⁸¹ *Poesías de Fr. Melchor de la Serna*, 2001, vv. 1-7.

entero, / querida Magdalena, por ti muero»⁸². Entendido en evidente alegorización erótica del diálogo entre Dios y el Alma.

5.4. 'Oxímoron óptico' ha dicho Fumaroli⁸³ que es gran parte de la pintura devocional postridentina en la que se expresan figuras visuales de experiencia interior, personajes transportados del mundo de la vista al de la visión y éxtasis. En la lucha contra la herejía que niega el culto de los santos y contra las imágenes lascivas, fue normativa dar espacio a las visiones y milagros en la edificación a los fieles abriendo la vía hacia la imaginación, arte visual, puesto al servicio de la vista superior, la que revela al ojo interior, en un raptó de las cosas del mundo, las cosas divinas. Los santos pasan a ser actores silenciosos que con la elocuencia de sus cuerpos muestran el abandono del mundo y la amorosa acogida de lo divino. Ellos son la mejor prueba testimonial de la modalidad de acceso al conocimiento y experiencia de la Verdad de la revelación divina, obtenida a través del amor y no de la ciencia. Conmover y convencer, servir de exégesis a los misterios de la fe acentuó las claves destinadas a tocar resortes perceptivos con que obtener en el destinatario respuesta inmediata; de ahí la representación del recogimiento intimista, el examen de conciencia y el arrepentimiento. La Magdalena del Caravaggio representa la fulguración, un cuerpo en *raptus* de éxtasis místico de sublime erotismo: boca voluptuosa, lágrima hiperrealista, total abandono de lo terreno para evocar el alma que sube directamente a conocer la Verdad atravesando intelecto y sentidos. El Amor de Dios, como el humano, se cumple en unión con objeto propio.

Ese cuadro es visión y éxtasis y me permite recordar que Pedro Cátedra, al estudiar el *Diálogo* de Baltasar Catalán de 1549, ha puesto de relieve la importancia del citado sermón de Orígenes basado en el valor del llanto⁸⁴. Según este estudioso, aquella homilía fertiliza con nuevo sentido el fondo y la forma de la mística franciscana y carmelitana, y define una corriente que «promueve un grado de 'dejamiento', quietismo o abandono contemplativo en amor de Dios acompañado del llanto, no en tanto que signo penitencial de arrepentimiento, sino como elemento caracterizador y conductor hasta la unión espiritual y la contemplación directa de Cristo»⁸⁵. La Magdalena como figura de la contemplación perfecta es señalada también por Bernardino de Laredo que habla de 'quieta contemplación' [...] 'dejada' [...] 'quieto encerramiento de la contemplación quieta', como ha señalado, en la línea de Cátedra, una joven estudiosa⁸⁶. Lágrimas pues de goce amoroso y no de penitencia ni arrepentimiento.

⁸² *Poesías de Fr. Melchor de la Serna*, 2001, Texto 148, vv. 1-4 y 19, 24-30.

⁸³ Fumaroli, 2003, pp. 23-31.

⁸⁴ Ver Cátedra, 1994; el sermón estuvo incluido en las *Opera* de Erasmo, edición de Basilea, Froben 1545, II, 318-32, desapareció en las ed. modernas y fue incorporado después por Landulfo de Sajonia en la *Vita Christi*, para quedar plenamente enlazado con la espiritualidad pasional (recogido en un pliego de Alcalá 1554).

⁸⁵ Cátedra, 1994, pp. 176 y 177. El crítico concluye su análisis apuntando a la importancia de la faceta de la Magdalena predicadora (en Jacopo da Varazze y en *Flos sanctorum*), convertida en vehículo de divulgación de una religiosidad dentro de grupos espirituales más o menos laicos, en una modalidad de predicación con destinatario colectivo que se dirigía a mujeres, religiosas y laicas, según una práctica pastoral que abandona el género sermón a favor de una catequesis privada.

⁸⁶ Pasajes de *La subida al Monte Carmelo*, ver Carro, 2005a, I, pp. 77-78 y 80.

5.5. En el arrepentimiento de la santa, el punto de la metánoia queda muy destacado en el XVII a través del tema del abandono de las joyas, un ‘quitarse las galas’ que apunta a los extravíos pasados, basado en otro famoso sermón, éste de Isaías y entroncando con otro caso bíblico narrado en el libro de Ester⁸⁷. Las perlas, con su doble simbolismo de virginidad y lujuria, evocan las lágrimas⁸⁸: por eso Cesare Ripa pinta la Conversión con una figura desnuda con joyas esparcidas por el suelo⁸⁹.

Una aportación imprescindible y cuantiosa a la materia-magdalena la da obviamente la homilética y la himnódica. Quiero citar brevemente un solo caso de elocuencia sacra, un *Sermón de la conversión de la Magdalena* de Francisco de Ameyugo, incluido en su *Retórica sagrada y evangélica*⁹⁰. Sermón compuesto de pinturas, estudiado por Pina Ledda, donde el predicador inventa un diálogo imaginario dentro del sermón en el que la santa condena los objetos de la vanitas, de los ornamentos efímeros:

Arrásansele los ojos y el cielo de su hermosura llueve una inundación de perlas [...] vuélvese contra sí misma sagradamente colérica; pone en la cabeça la mano, y arrancando el apretador que coronava sus rizos, le dize así arrojándole al suelo. “¡O traidor! ¡Oh infame aliño! Tú aprisionando mi rubia madeja de oro me has llevado a mi mal por los cabellos”. Buelve a los oídos las manos, desprende las arracadas rompiéndose las orejas y arrojándolas les dize: “¡Afuera, varrenos de mis oídos, pues me avéis tenido hasta aquí tan varrenada, que los consejos saludables que me han dado, entran por un oído y se salían por otro!”. Trava de la gargantilla, y dize hollándolas con las plantas: “¡O negra sarta de perlas! Que me has tenido en un hilo, no sólo con el agua a la boca, sino también con la soga a la garganta!” [...] Buelve al espejo, y dándole contra la pared, le dize: “¡Tú, traidor, me has sido el más aleve, y engañoso contra mí, tú siempre me has divertido con la belleza del cuerpo, para que no reparase en la feladad de mi alma!” [...] Rompe al fin y haze pedazos las galas, y desgreñando el cabello; cruzadas las manos, hechos dos fuentes sus ojos, se exala toda en lágrimas y suspiros⁹¹.

5.6. No me toques. El *Noli me tangere* habla de amor. Es la respuesta humana de un Dios que quiso despedirse de su amada revelándosele a ella antes que a los demás apóstoles y antes de subir al Padre. En esta escena, el rol de la mujer que requiere al hombre subvierte el orden de la norma femenina. Cristo se presenta enmascarado, disfrazado e irreconocible, casi en un juego al preguntarle a Magdalena la razón de su pena —que Él bien conocía—. Al revelársele y ser reconocido por la mujer, frena el impulso humano del contacto físico natural que la lleva a acercársele.

Se suele interpretar la escena como compensación de la pena amorosa sufrida por Magdalena («Oh gran hortelano, consorte y consuelo / de quien bien te quiere y está por

⁸⁷ *Esther* 2.20; Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, 1957, pp. 188-190.

⁸⁸ Interesante el texto 230 en Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, 2005, *A Doña Luciana de Narvaez*: «¿Dónde está el oro, ilustre Madalena, / que al cuello de marfil riquezas dava? / ¿Dónde de ricas perlas la cadena / que el cabello enlazava? / Mas ya el amor ordena / lo que él mismo estorvava, / y es que el oro traslada sus despojos / al corazón, las perlas a los ojos», p. 714.

⁸⁹ Ripa, *Iconología*, p. 134. No conozco el cuadro ‘Magdalena despojándose de sus joyas’, de J. Leonardo (1639) en la Iglesia de Getafe, ver Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, 1983, p. 90.

⁹⁰ Ameyugo, *Retórica sagrada y evangélica*, p. 445.

⁹¹ Ledda, 2003, pp. 75-76.

ti triste»)⁹², en un regalo cual es el privilegio de quedar convertida en primera Apóstola y pregonera de la Nueva de la Resurrección, en contrafigura positiva de anti-Eva: véase en la *Fiesta de la Resurrección enciniana*⁹³: «Y luego, a la Madalena / visitó el Rey soberano / en figura de ortolano / por dar descanso a su pena, / y porque de gozo llena / ella llevase la nueva / para darnos buen estrena / tan alegre y tanto buena / cuan mala nos la dio Eva». Muy de relieve queda en los textos la prohibición del contacto físico. Así lo expresa Encina: «A mí hame aparecido / en figura de ortolano. / Yo que estava en gran pesar / llorando, que no sabía / adónde le hallaría, / que le vine aquí a buscar, / vile detrás de mí estar, / y començó preguntarme / la causa de mi llorar; / mas yo, que le yva a tocar, / dixo: “No quiera tocarme”»⁹⁴.

La pluma del Comendador Román es, como siempre, amplia y detallada; declara la aparición del Redentor en figura de hortelano como de incognito: «[...] y dixo ‘Pues andas triste / por el huerto sin solazes, / con destino, / dime, mujer, ¿qué perdiste? / ¿ por quién tantos llantos hazes / de continuo?’»⁹⁵. La mujer promete al desconocido, si le devuelve el cuerpo de su amado, cuantos bienes quiera, a lo que Cristo contesta para que cese el sufrimiento diciéndole «que ya soy resucitado / de la muerte que me viste / padesçer» (vv. 3171-3173), haciéndola feliz; y prosigue: «Y ella cuando le oyó, / contenta de Le mirar, / a sus pies se derribó / pero non la consintió / que Le pudiese tocar; / a la cual dixo pagado: / “Bástate tu voluntad / que te asegura, / que el cuerpo glorificado / non consiente humanidad / de criatura”»⁹⁶. Este tajante rechazo del contacto físico refuerza el sentido del amor humano⁹⁷.

Más fuerte aún resulta la expresión de esa dureza en manos de Luis de Ribera. En el soneto *De la aparición de Cristo resucitado en hábito de hortelano a la Magdalena*. Leemos «¡Qué enamorada y presurosa al huerto / una santa mujer va caminando! [...] quiso tocar el cándido celaje, / cual suele de improviso entre los brazos / arrojar la esposa del marido, / que la burló con encubierto traje; / mas detuvo el ardor de sus abrazos / para dejalle el pecho derretido»⁹⁸.

El *Noli me tangere* ha presentado dificultades interpretativas. En otro texto más amplio y explorado, «Digas ortolano», atribuido a Juan de Timoneda pero en realidad popular y anónimo⁹⁹, Line Amselem, estudiosa del tema magdaleniano, ha detectado la

⁹² De la Encina, *Obras completas*, 1978, *Viaje a Jerusalén*, vv. 953 y sig.

⁹³ De la Encina, *Obras completas*, 1978, vol. I, Texto V, vv. 370 y ss., pp. 96-97.

⁹⁴ De la Encina, *Obras completas*, 1978, vol. IV, texto CCXXIV, vv. 35 y ss.

⁹⁵ Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, 1990, CCLXXXVIII, vv. 3146-3151 y CCXC.

⁹⁶ Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, 1990, estr. CCXCII, vv. 3185-3195.

⁹⁷ Véase además en Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, 1990, CCXCIC : («Y partió de aquel boleo, / dexando sola a María / diziendo por su deseo: / “Dónde estás que no te veo? / ¿Qué es de ti, esperanza mía? / Non me dexes, pues Te creo / y Te amo sin porfía / muy sin cuento, / que a mí, que verte deseo, / mil años se haze un día / y un momento» (vv. 3207-3217).

⁹⁸ Ribera, *Sagradas poesías*, en RCS 1950 (soneto. n. 190, p. 67).

⁹⁹ Como de Timoneda está transcrito en el RCS, 1950 (canc. n. 635, pp. 231-232), “*Diálogo de la Madalena*”; en *Pliego suelto. Quatro obras muy santas*, Alcalá 1611. Tal pliego es desconocido: ver Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, 1997, 572; Carro, 2005a, estudia otros dos pliegos que contienen el texto: uno de Cracovia y otro de la Biblioteca de Palacio, y los edita, ver Carro 2005a, II, pp. 21-23 y 27-29 (cito de esa edición). Amselem, 1995, pp. 151-166 comenta con finura cómo en otro texto, López de Úbeda expresa de modo casi incomprensible el rechazo («Basta ansí, / dentro en sí

vinculación de la penitente con la serrana varonil de tradición hispánica¹⁰⁰, por estar presentada como mujer fuerte que se ofrece a llevar a costas el cuerpo de Cristo si lo hallase, y capaz de soportar aspectos de fuerte marca realista (será espectáculo horrible verlo después de tres días descoyuntado, encallado y yerto etc.). Las insistencias de Magdalena resultan enjuiciadas en el romance como peculiaridades negativas, ‘de género’ diríamos, en boca del hortelano: «Sea como dizes, / que al fin mujer eres / y esse blasonar / propio es de mugeres [...] ¡Oh, que nunca es fuerte / amor en muger! / que muy de ligero / se suele perder; / do falta saber / todo bien perece, / sólo permanece / presumir de sí [...]»¹⁰¹. En un auténtico debate, Magdalena, irritada, se defiende y le echa en cara al interlocutor su aspecto de gañán: «Habla de tus plantas / y tus ortalizas, / que o Tú profetizas / o burlas de mí». Y al revelársele como el Maestro, Cristo le responde: «Las mis ortalizas, / árboles y plantas, / son las mis sentencias / y palabras sanctas; / mas pues que te espantas / en que assí me nuestro / Yo soy tu Maestro / Cata, vesme aquí»¹⁰². La arrepentida queda devotamente postrada.

5.7. Siempre me ha parecido raro y curioso este aspecto enigmático de la máscara de hortelano que crea dificultades hermenéuticas, del ‘dios disimulado’ que dice López de Úbeda¹⁰³ (aludido por cierto con dificultad en las representaciones pictóricas; tiene base textual evangélica por supuesto en *Illa existimans quia hortolanus esset*), pero me atrevería a señalar en ello una posible huella o reliquia del rito de muerte vegetal presente en el antiguo lamento fúnebre, pues, para que la renovación en el género humano se hiciera efectiva, era necesaria una muerte vegetal¹⁰⁴. Últimos vestigios persistían en el campo con algunos ritos: por eso cae la Pasión en época de trabajos agrícolas y se decía: «si Cristo no resucita no habrá grano». El hortelano podría representar una última astilla —como dicen los antropólogos—, fragmento de la disgregación del folklore arcaico.

6. Es hora de recoger cabos. Reconozco que las dos partes tratadas —una forma y un tema— pueden parecer en hiato evidente. Me permito unificarlas recordando, del tema, que algún crítico ha considerado la Magdalena como el más perfecto símbolo del Barroco, y de la forma que, si desde nuestro a posteriori y nuestra modernidad estamos acostumbrados a hablar de visiones del mundo que no prevén ni admiten permanencia, a la sicología de la inestabilidad, al elogio de la inconstancia y a la predilección por los símbolos de la movilidad, en los siglos áureos la estética de lo complejo y del cambio se forjó de modo novedoso. No puedo dejar de recordar las bellas páginas de Jean Rousset¹⁰⁵ y adherir a sus reflexiones sobre cómo las definiciones del hombre en la época se hicieron en términos de inestabilidad, de fuga, definiciones que tienden a incluir lo múltiple, lo mezclado, la coexistencia de contrarios. El hombre es indefinible porque

tocarme a mí, / basta Dios / desde allí veros a vos»), especie de fórmula para conjurar el deseo y límite contra peligrosas transposiciones poéticas.

¹⁰⁰ Ver también Amsalem, 1994, pp. 63-75.

¹⁰¹ Carro, 2005a, vv. 109-116.

¹⁰² Carro, 2005a, vv. 137-140 y 141-149.

¹⁰³ López de Úbeda, *Cancionero*, en RCS, 1950 (canc. n. 634, p. 231).

¹⁰⁴ De Martino, 1975, pp. 288 y 307.

¹⁰⁵ Rousset, 1985, pp. 169-73.

nada lo puede fijar, de aquí el uso frecuente de fórmulas en las que la afirmación procede a través de subversiones del revés o paradojas, en las que los extremos se contraponen sin destruirse porque son simultáneamente verdaderos. Si la hostilidad por los trazados lineales es constante y los símbolos de aquella época son la onda y la espiral, pienso que se les puede añadir el zigzag de la vuelta atrás, la forma 'U al revés', como una más de sus variables para expresar el paso a través de vueltas de un hombre obligado por coacción a la fuga de sí mismo, en una *conversio* que se va a hacer reflexión diaria, ya que, como dijera Bernini —y en ello estaba de acuerdo el mismo Pascal—, «L'uomo non è mai così simile a se stesso come quando è in movimento»¹⁰⁶.

Referencias bibliográficas

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1983.
- AA. VV., *Formes et signification de la 'beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance*, Études réunies par André Rochon, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1972-1975.
- AMEYUGO, Francisco de, *Retórica sagrada y evangélica*, Zaragoza, Jvan de Ibar, 1667.
- AMSALEM, Line, «Marie-Madeleine ou la conversion de la beauté dans la poésie religieuse de la fin du XVI^e siècle», en *Images de la femme en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Agustín Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 63-75.
- , «Marie-Madeleine, la serrana de Dieu. La serranilla comme modèle de la poésie tridentine et post-tridentine dédié à la Madeleine en Espagne», en *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Agustín Redondo, CRES, Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 151-166.
- BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1964.
- BOLOGNA, Corrado, «L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina», en *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, I, Il lettore e le istituzioni, pp. 729-754.
- CACHO, Rodrigo, *Hide-And-Seek: Lazarillo de Tormes and The Art of Deception*, en «*Modern Languages Studies*», 44,3, 2008, pp. 322-339.
- CARRO, Eva Belén, *Los pliegos sueltos poéticos religiosos del siglo XVI: edición y estudio*, tesis doctoral, 2 vols., Salamanca 2005^a.
- , «Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa (s. XVI)», en *La literatura popular impresa (siglos XV-XX). Géneros, funciones y teoría*, Salamanca, SEMYR, 2005b, pp. 43-55.
- CASTIGLIONE, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Bruno Maier, Torino UTET, 1964.
- CÁTEDRA, Pedro, y Víctor INFANTES, *Los pliegos sueltos de Th. Croft (s. XVI)*, Valencia, Albatros ed., 1983, II vols.
- CÁTEDRA, Pedro, «Paradigma doctrinal y transferencia genérica en la literatura española del siglo XVI (Los Dialogos espirituales de Baltasar Catalán)», en *Hommage à Robert Jammes*, I, ed. F. Cerdan (Anejos de Criticón, 1), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 173-190.
- Códice de Autos viejos*, ed. Louis Rouanet *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Barcelona/Madrid, Bibliotheca Hispánica, Mayon, 1901, 4 vols. (ristampa G. Olms, Hidesheim/New York, 1979).

¹⁰⁶ Rousset, 1945, p. 174.

- COMENDADOR ROMÁN, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, ed. Giuseppe Mazzocchi, Firenze, Nuova Italia, 1990.
- CONTE, Gian Biagio, PIANEZZOLA, Emilio, RANUCCI, Giuliano, *Il dizionario della lingua latina*, Firenze, Le Monnier, 2000.
- CORDE. Banca de datos de la RAE.
- DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di María*, Torino, Bollati Boringhieri 1975.
- DE LA ENCINA, Juan, *Obras dramáticas. I. (Cancionero de 1496)*, ed. Rosalie Gimeno, Madrid, Ediciones Itsmo, 1975.
- , *Obras completas*, ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978, 4 vols.
- DELEDA, Odile, *La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII*, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano, "Territorio, Arte, Espacio y Sociedad"*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 8 al 12 de octubre de 2001, <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/>
- DCECH, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, 1952.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2006.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica*, Madrid, Castalia, 1987.
- , *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (ss. XV-XVII)*, México, UNAM, Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FRUGONI, Chiara, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche nel medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.
- FUMAROLI, Marc, *Visioni ed estasi. Figure del rapimento*, en *Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra '600 e '700*, Catalogo a cura di Giovanni Morello, Milano, Skira, 2003.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1967, 2 vols.
- HASKINS, Susan, *Mary Magdalen: Myth and metaphor*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1993.
- JANSEN, Katherin, *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, University of Princeton, 2000.
- JOLLES, André, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana. Mito. Enigma. Sentenza. Caso. Memoria. Fiaba*, Venezia, Mursia, 1980.
- JOLY, Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman*, Lille-Toulouse, Atelier Reproduction des thèses de l'Université Lille III, France-Ibérie Recherche, 1982.
- LAUSBERG, H, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.
- LEDDA, Giuseppina, *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, ETS, 2003.
- LEDESMA, Alonso, *Tercera parte de los conceptos espirituales y morales*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, CSIC, 1969.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecu y Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006.
- LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecu, Madrid, Planeta, 1983.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Pamplona, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2006.

- MALÓN DE CHAIDE, Pedro, *La conversión de la Magdalena*, ed. P. Félix García, Madrid, Espasa Calpe 1957, 3 vols.
- MORREALE, Margherita, «La Oda VI de Fr. L. de León: “De la Magdalena”. Entre poesía humanística y tradición medieval», en *Revista de Filología Española*, 65, 1985, pp. 183-271, ahora en *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 273-475.
- Nuevo Tesoro lexicográfico del español (s. XVI-1726)*, ed. Elidio Nieto y Manuel Alvar, Madrid, Real Academia Española/Arco Libros, 2007.
- PELEGRIN, Benito, *Éthique et esthétique du Baroque: l'espace jésuitique de B. Gracián*, Arles, Actes Sud, 1985.
- PERELMAN, Chaim y Lucie OLBRECHT TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966
- Poesías de Fr. Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la B. N. de Madrid*, ed. José J. Labrador Herráiz y Ralph A. Di Franco, Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, 34), 2001.
- PROFETI, M. Grazia, «“Cangiò le scene in boschi, i teatri in deserti”: iconografia della peccatrice redenta tra Italia e Spagna», en *Actas del XXVI Congreso de la AISPI. Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, 27-30 ottobre 2010), en preparación.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas. Obras en prosa*, ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1958.
- Obra poética*. ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, IV vols.
- REAMES, Sherry L., «The Legend of Mary Magdalen, Penitent and Apostle: Introduction», en *Middle English Legends of Women Saints*, Michigan, Medieval Institute Publications, 2003.
- REDONDO, Agustín, «La religion populaire en Espagne au XVI^e siècle: un terrain d'affrontement?», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflicto (Actas del Coloquio Casa de Velázquez (30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983))*, ed. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1986, pp. 329-369.
- REYES PEÑA, Mercedes, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, Roma, Heredi di Giovanni Gioliti, 1624.
- RCS: *Romancero y cancionero sagrados*, ed. Justo de Sancha, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 35, 1950.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de erudición y crítica, 1997.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le paon*, Paris, Seuil, 1945.
- SAXER, Víctor, *Le culte de Marie Madaleine en Occident: des origines à la fin du Moyen Âge*, Auxerre Paris, Librairie Clavreuil 1957.
- Teatro medieval*, ed. Ana María Álvarez Pelitero, Espasa Calpe, 1990.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras completas. Autos sacramentales, I*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Otieza y Miguel Zugasti, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.
- VALDIVIELSO, José, *Romancero espiritual*, ed. José María Aguirre, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- Vida y hechos de Estebanillo González. Hombre de buen humor. Hecho por el mismo*, ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.
- ZAVALA, Iris, «Texto y contra-texto en el *Guzmán de Alfarache*», en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, ed. Giovannella Calabrò, Napoli, Guida 1987, pp. 175-195.

Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*

Guillermo Serés

Universidad Autónoma de Barcelona

ALGUNOS PRINCIPIOS HORACIANOS

En su narrativa larga de principios de siglo, Lope de Vega tiene muy presentes algunos principios del *Ars poetica* de Horacio. El primero es el que se desprende de los vv. 374-378, donde el latino subraya la necesidad de mantener un estilo uniforme a lo largo de toda la composición, en un difícil equilibrio que subraya en el v. 378: «si paulum summo decessit, vergit ad imum» ('si [el poema] se aparta algo del más elevado nivel, cae hasta el más bajo'). Dicha uniformidad facilita, a su vez, el necesario decoro, como ha señalado en los vv. 114-123, especialmente en 119-120, al hablar de la conveniencia. El segundo principio se basa en la fundamental armonía de las partes, que permite presentar la obra de arte como una unidad orgánicamente coherente, en la que es más importante el conjunto que los pequeños detalles (vv. 31-37). El tercero abunda en que aquella armonía también permite compaginar lo verdadero y lo falso, lo verosímil y lo maravilloso, para prestarle coherencia a la obra (vv. 151-152): cada parte de la obra debe ser congruente con el resto; mejor es incluso eliminar las partes sublimes de un conjunto más mediocre, porque es preciso buscar la proporción estética del conjunto para que nada «disuene»¹. El cuarto (vv. 42-45) tiene que ver con el orden: el autor conoce el orden real, histórico, de los hechos, pero debe disponerlos en el momento preciso, omitiendo lo prescindible y manteniendo, así, la tensión poética². Con todas las variantes que se quieran, estos principios horacianos ya se habían ido

¹ En este mismo sentido, Quintiliano (*Institutio oratoria*, X, 86) declaraba la superioridad de Virgilio sobre Homero, pues si aquél no presenta partes tan sublimes como las del griego, es, sin embargo, estéticamente más uniforme y decorosamente coherente.

² Apunta García Berrio, 1977, p. 71, que «sólo la maestría poética horaciana podría haber dado de un modo tan conciso con la formulación de teoría tan densa». Véase Pérez Pastor, 2002, p. 30.

aplicando a lo largo de los siglos para los géneros clásicos. Algunos los retoma para el *romanzo* una de las fuentes italianas de Lope y de Cervantes, Giovambattista Giraldi Cinthio, que, por ejemplo, trae el tercero y el cuarto a propósito de la *dispositio* de las partes de la composición. Señala que cada parte ha de ser

messa con bell'ordine al suo luoco con bella grazia e con la debita proporzione al tutto, con quella bellezza et con quella vaghezza che sarà a qualunque di essa propria et convenevole. [...] Et è meglio que tutte siano mezzanamente formose, che due o tre siano tanto eccellenti che la loro eccellenza et ad esse stesse et all'altre sia cagione di deformità; vizio che pare che notasse il Sannazaro nell'Ariosto in qualche luoco.(Giraldi, *Discorso dei romanzi*, p. 59)

Debe primar la armonía estética, la proporción, la conveniencia y la uniformidad estilística del todo y de «qualunque parte di esso», incluso para expresar «l'umile et il mediocre» (p. 60).

Aquellos principios horacianos están, así, en perfecta sintonía con las exigencias literarias de Lope, que quiso salvar el expediente estético discerniendo, «poéticamente», entre la narración larga (en verso o en prosa) y la corta, pero sin caer en ninguna de las modalidades del llamado «realismo»³, que tantos lectores tenía en los días en que redacta el *Peregrino en su patria*. Quiso agrupar estéticamente *La Dragontea* (1598), *La Arcadia* (1598) y el *Isidro* (1599)⁴; las *Fiestas de Denia* (1599) o *La hermosura de Angélica* (1602); especialmente *El peregrino en su patria* (1604), pero también la *Jerusalén conquistada* (1609, que redactaría algunos años antes, hacia 1605), y, aunque muy distinta, *Pastores de Belén* (1612), novela pastoril «a lo divino». Una década más tarde volverá Lope a la narrativa con dos poemas épicos, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624); pero aquí incluye cuatro novelas cortas a Marcia Leonarda, caracterizadas, éstas sí, por su desmesura poética y estética (suspensión y admiración) y, por lo tanto, muy alejadas, por un déficit de verosimilitud, de aquellas narraciones largas, como lo están la mayoría de comedias, que quedarían fuera de aquel ideal horaciano, como se ve en el *Arte nuevo de hacer comedias*. En la siguiente década, en fin, cerró su relación con la narrativa con otras dos obras muy distintas: *La Dorotea* (1632), «acción en prosa», y la epopeya paródica de *La Gatomaquia* (publicada en 1634). Me centraré especialmente en el *Peregrino*, y, eventualmente, para contrastar, en las dos partes del *Quijote*, con alguna incursión en el *Persiles*, porque es bastante probable que Cervantes hubiera escrito ya

³ En el contexto literario del Siglo de Oro, este término debe usarse como recomienda López Grigera, 1994a, pp.138-139: «no era la imitación directa de la realidad, ni como ideal ni como procedimiento, sino que se trataba ni más ni menos que del uso de varios recursos combinados de la retórica clásica y renacentista». Close, 1994, p. 101, ya prevenía de que el *Quijote* «reveal forms of mimesis remote from nineteenth Century empiricism [...] the theme of “la verdad de la historia” is that is not primarily to be understood as pointing to ‘realism’ in a modern sense». Sobre la difusión de la novela realista, véase Díez Borque, 2010, pp. 53-89.

⁴ La «tríada virgiliana de fin de siglo» de Lope, como la ha bautizado ingeniosamente Sánchez Jiménez, 2007, pp. 13-19. Egado, 2000, ilustra estupendamente el alto concepto que de sí mismo tenía Lope; complétese con Sánchez Jiménez, 2006. Para el concepto de vulgo en Lope a partir de las premisas horacianas, Lobato, 2010.

algunos capítulos de su «historia septentrional» antes de que Lope empezara su *Peregrino*⁵.

ALGUNAS SÍNTESIS POÉTICAS

Además de la base horaciana, en los albores del siglo xvii Lope tendría muy recientes las lecturas de algunas poéticas, especialmente la de Tasso; pero también conocería, directa o indirectamente, las síntesis de Castelvetro o la citada de Giraldi (más que las de Minturno, Robortello, Fórnari, Pigna o Speroni) con las que fundamentar la conciliación entre aquellos principios y algunas características de la llamada novela «realista», que había sido muy favorablemente recibida con el *Guzmán*. Y así como Tasso buscó con su *Gerusalemme* una «via del mezzo» entre el poema épico-caballeresco y el *romanzo*⁶, Lope la busca entre los desafueros caballerescos o fabulosos en general y el excesivo verismo de Alemán: éste no le sirve, como veremos; aquéllos, sólo si se interpretan alegóricamente:

Ríense mucho de los libros de caballería, señor maestro, y tienen razón si los consideran por la exterior superficie, pues por la misma serían algunos de la Antigüedad tan vanos y infructuosos como *El asno de oro*, el *Metamorfoseos* de Ovidio y los *Apólogos* del moral filósofo; pero, penetrando en los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la filosofía, es a saber, natural, racional y moral. La más común acción de los caballeros andantes, como Amadís, el Febo, Esplandián y otros es defender cualquiera dama, por obligación de caballería, necesitada de favor, en bosque, selva, montaña o encantamento. Y la verdad de esta alegoría es que todo hombre docto está obligado a defender la fama que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstruos deste libro de la envidia humana, contra la celestial influencia que acompañó el trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto (como fue opinión de Pitágora), fundamento y guía⁷.

Y así como en el *Arte nuevo* pretende, prioritariamente, satisfacer el gusto del público al margen de los preceptos, en este terreno y género narrativo largo de principios de siglo quiere componer una novela idealista y emotiva, moralmente sólida; pero en un tiempo y espacio reconocibles⁸. Una narración variada y de múltiples acciones (frente a la aristotélica unidad de acción de la épica), decorosa y capaz de

⁵ González Rovira, 1996, pp. 249-252, sintetiza muy bien la relación entre las dos novelas. Romero, 1997, pp. 50-51, cree que Lope, «enterado (¿en 1600-1602?) [...] de la existencia de la obra *in fieri* de Cervantes, se ha apresurado a escribir [...] una especie de *Persiles*, ya no exótico, boreal, sino doméstico, fundamentalmente español, aunque [...] no menos extraordinario». Véanse Vilanova, 1951; Zimic, 1970, 1976, y Sacchetti, 2001.

⁶ «Partito da premesse polemiche nei confronti del Giraldi e del Castelvetro, il Tasso non rinuncerà mai pienamente al “romanzesco”. Esemplare è il percorso che va del *Rinaldo* alla *Liberata*: il *Rinaldo* rigetta programmaticamente tutti i luoghi strutturali del “romanzo”, [...] ma continua a trattare una materia cavalleresca, cioè fantastica, non storia; la *Liberata*, invece, introduce una materia storica, dunque “vera”, ma non renuncia ai connotati strutturali romanzeschi» (Jossa, 1996, p. 324). Véase, específicamente, Zatti, 1996; complétese con Forcione, 1970b, Tubau, 2010 y Duprat 2011.

⁷ Lope de Vega, dedicatoria de *El desconfiado*, pp. 105-106. Véanse Porqueras, 1972; Gómez Canseco, 2005.

⁸ Véanse Vilanova, 1951; Lara Garrido, 1984ab; González Rovira, 1996 y 2004, y Avalor-Arce, 1998.

suspender el ánimo del lector con la «meraviglia» de una fábula sorprendente⁹, cuyas abundantes peripecias de vez en cuando ha de justificar el narrador:

¡Quién creará que en el espacio de una tarde y la distancia de una noche tantas desdichas pudieren suceder a un hombre, si no llevase advertido que las cosas se escriben por notables y que jamás los males vienen solos, pues, para siniestros casos, una noche de un desdichado es más capaz que el discurso de los días de la vida de un hombre venturoso! (*Peregrino*, I, p. 91)

Porque antes que nada, sostiene Lope, la novela ha de mover, es decir, emocionar o admirar, aunque sin renunciar a la verosimilitud, que es condición para que el lector no se aleje estética o moralmente de la narración. Así lo verbaliza en una *responsio* estratégicamente interpolada al principio del libro IV de *El peregrino en su patria*:

Las [cosas] que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque, como dice en su *Poética* Torcuato Taso, donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee¹⁰. [...] Cuando se ve pintada la guerra de los gigantes, poniendo un monte sobre otro para subir al cielo, con la monstrosidad que los pinta Ovidio: «A cada uno de ellos dio mil manos, / y mil culebras en lugar de piernas»¹¹, ¿a quién le puede causar deleite, más que la alegría de las colores y la destreza del pincel valiente? (pp. 323-335)

Pretende alcanzar la verosimilitud natural y la capacidad de emocionar y deleitar con el destierro de lo increíble, pero sin dejar de admirar, a partir de una suerte de síntesis aristotélico-horaciana¹². La lección era muy conocida, como nos recuerda Castelvetro, al separar probabilidad e incredibilidad:

Né parimente ci pare che la finzione della possibilità congiunta con la incredibilità, con tutto che giovi alla costituzione della favola, sia da permettere al poeta, dica ciò che si voglia Aristotele, [...] Omero o altri. *Ne perché essi ottengano per questa via quello che è il fine della poetica, cioè il fare la narrazione più meravigliosa e commuovere più gagliardamente il lettore o l'ascoltatore.* [...] E si dice che si permette la fizione delle cose incredibili al poeta, se le cose incredibili operano il fine più meraviglioso che non fanno le credibili. E io dico che le cose incredibile non possono operare meraviglia. (Castelvetro, *Poetica*, pp. 252-254, cva. mía)

Pero el mismo Lope ya lo había insinuado pocos años antes, en el prólogo a su *Jerusalén conquistada*, donde defendía la verosimilitud y capacidad de mover de la

⁹ Sobre el efecto de suspensión de la novela bizantina en general, Forcione, 1970a; 1972, pp. 19-20 y 142-143; Díaz Marroquín, 2008. De las reacciones que produjo esa suspensión por la lectura de obras de ficción se ocupa Ife, 1992, pp. 35-42.

¹⁰ «Comunque sia, l'argomento de l'eccelesissimo epico dee fondarsi ne l'istorie» (*Discorsi del poema eroico*, II, p. 187).

¹¹ *Metamorfosis*, I, 150-155; Véanse también *Fastos*, III, 439; *Ep. ex Ponto*, II, x, 24.

¹² El de Herrick, 1946, pp. 48-57, es un buen estudio sobre los principales intentos de tan anhelada síntesis; véase también Sánchez Jiménez, 2011. En un sentido restringido, Serés, 2001; más amplio en Caravaggi, 1974.

poesía, y la verdad de la historia¹³. Insiste significativamente en la verosimilitud con que ha sido compuesto el protagonista de su *Peregrino*:

A ninguno parezca nuestro Peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, Chimera de Bellerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro ni palacios encantados, que desdichadas de un peregrino no sólo son verisímiles, pero forzosamente verdaderas. [...] Respondida, pues, esta objeción, nuestra historia, *cuyo fin es mover con los trabajos deste hombre*, prosigue así [...] (*Peregrino*, pp. 335-336, cva. mía)

Remacha que las peripecias del personaje son «forzosamente verdaderas» porque quiere decir que son literariamente equiparables a las de Ulises y Eneas, pero reguladas por el dogma del libre albedrío de la doctrina contrarreformista.

LA INVENCION Y LA NECESIDAD

En los mismos días que Lope escribía el *Peregrino*, asumía muy bien el maestro Baltasar de Céspedes, en su *Discurso de las letras humanas*, la síntesis aristotélico-ciceroniana y los principales postulados de los teóricos del *romanzo*, según los cuales el poeta

tomará el asunto ya de su propia inventiva, en la que imaginará cuanto ha de ocurrir, ya de la historia verdadera, y no por eso se dirá que no imita, pues aunque lo que escribe sea verídico, en modo alguno lo cuenta como verdadero. [...] Es preciso que todo lo pinte no como ocurrió, sino como hubiera debido ocurrir, [...] y así, a veces, el poeta tomará algo de la historia para escribir de modo que lo lleve de la mera probabilidad a la realidad, y cuando, por ejemplo, cuente la llegada de Eneas a Italia (que Virgilio tomó de la historia auténtica), introduzca cosas que no sean verdaderas, con tal que lo pinte justo, piadoso, enérgico y prudente al príncipe¹⁴.

Es posible que tenga presente el *Discorso* de Giraldo Cinthio:

Bene è da avvertire che, quantunque sia astretto de tal necessità, lo scrittore o poeta che scriva cosa antica, non è egli però così obligato che non possa nel corso dell'opera fingersi nuove cose, come finse Vergilio il suo Looconte nella ruina di Troia. [...] Introduse anco, Vergilio, l'amore di Enea et di Didone, il quale per le ragion de' tempi a modo alcuno non poteva essere, solo per servirsi in mostrare con fizione poetica Cartagine soggetta ai romani (pp. 85-86).

A su vez, se basa en Castelvetro, que lo trae a propósito de la licitud de algunos episodios, digresiones o excursos:

¹³ «Y es lugar famoso para esto en Plauto haber llamado al que inventa alguna cosa verisímil poeta, *id est, fictor*. [...] El enseñar es propio del filósofo, el mover del orador, y lo uno y lo otro del poeta. [...] A Homero le conviene como a poeta engrandecer la guerra de los griegos más de lo que había sido, pero a Tucídides le pusieron sus ciudadanos una estatua con una lengua de oro, por la verdad con que escribió la historia». (*La Jerusalén conquistada*, p. 25). Sobre esta trillada comparación entre la poesía y la historia en Lope, véase *La Dorotea*, p. 46 y el libro de Trueblood, 1974.

¹⁴ Marín, 1966, p. 147. Véanse el excelente trabajo de Sánchez Laílla, 2008, pp. 300-309, y el ya clásica de Shepard, 1970, pp. 126-127 y en general.

Chi vuole vedere essemplio di digressioni sconvenevoli, fatte per compiacere altrui legga quelle dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto introdotte hora per via di prophetia et hora per via d'altri modi, niuna delle quali vie è leggitimamente calpestate da lui. (Castelvetro, *Poética d'Aristotele vulgarizzata et apostata*, p. 122v)

La crítica a las digresiones del *Orlando* no es tanto, pues, por los dislates de la fábula (que a un poeta le son lícitos) cuanto por sus interrupciones injustificadas, simultaneidad de acciones, entrelazamientos narrativos y otras contingencias que socavan la clásica unidad de la fábula (abajo lo amplío). Es muy posible que haya leído a Robortello, hablando de la poco justificada interpolación de episodios, si no son bien traídos y necesarios, y si, por ende, no contribuyen a la cohesión estructural e incluso a la verosimilitud del conjunto:

Episodie posse tolli sine detrimento et mutatione fabulae. [...] Exempla causa, Vergilius actionem hanc, que una est et simplex, sibi proposuit in *Aeneide*, Aeneas, expugnato Ilio, in Italiam venit [...] novamque urbem condidit. Iam vero Aeneas tempestate iactatur in Africam, ubi cum Dido ne multa colloquitur. Ardet ipsius amore Dido. [...] *Actio haec Africana (ut ita dicam) diversa est, sed tam apte coniungitur cum primaria actione, secundum verisimile, ut videatur omnino ex ipsa pendere. Nam res aut cohaerent, aut non cohaerent.* (Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica· explicaciones*, p. 83, cva. mía)

Máxime si los nuevos episodios tienen otro «estilo» y se simultanean episodios «idealistas» y realistas, como hace Alemán.

Lope, en cambio, como indicaba arriba con el primer principio horaciano, no soportaba ese ir y venir de lo sublime a lo bajo, esa «hendíadis» estética (véase abajo) que permite transitar del territorio de la ficción (de la *inventio* por extensión) al del realismo cómico¹⁵. No concibe la convivencia de los dos extremos o estilos en la misma obra; en este sentido recuerda a Tasso, cuando se refiere irónicamente a la diversidad de la obra de Ariosto y otros de los «presenti secoli», que no siguen los preceptos de la poética clásica, porque quieren gustar a un público muy diverso:

Nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie, venture ed incanti, ei in somma invenzioni più vaghe e più acomodate alle nostre orecchie. [...] L'Ariosto, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali. (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, II)

Porque una cosa, además, son los «romanzos» puros, cercanos a la épica (Robortello, Pigna), como el *Orlando furioso* —que alabaron *per se* Castelvetro o Giraldi, o el mismo Tasso, conciliados con los clásicos¹⁶—, y otra, y bien distinta, la coexistencia,

¹⁵ Porque, como la comedia «mira principalmente a las costumbres y es un espejo de la vida humana, usa en muchas ocasiones sentencias enderezadas a este fin» (Cascales, *Tablas poéticas*, en García Berrio, 1988, p. 220); véase ahora Mañero, 2009, pp. 373-385.

¹⁶ Lo recuerda Tubau, 2010, pp. 311, 318-319, que localiza dicha conciliación en sus *Discorsi*, «particularmente en el segundo».

yuxtaposición o concurrencia de los «romanzi» y la realidad, o de los «romanzi» y su parodia. Con ejemplos más cercanos: no pueden darse al mismo tiempo don Quijote (alguien que cuenta su historia: Hamete Benengeli) y Ginés de Pasamonte¹⁷, o, en el *Persiles*, la convivencia, por ejemplo, de peregrinos y de estudiantes y soldados apicarados.

Lope no quiere renunciar, por la presión del realismo imperante, a la invención y a las normas y principios de la composición. Porque el novelista, el poeta, elige y domina su materia desde la *inventio*; no le es algo sobrevenido, como le ocurre al orador, o al historiador, o, en fin, al escritor excesivamente mimético o «realista», que se debe ceñir a la verdad particular¹⁸. Los partidarios de ésta acaban imponiendo sus reglas y géneros: memorias, discursos o sermones, o epístolas familiares o de relación. Pero Lope no cree que deba renunciar a la capacidad de fabular por la presión de aquellos géneros de la «verdad particular» o de un público afanoso de leer relatos parecidos al *Guzmán*, ni por otras contingencias o necesidades propias del orador o del memorialista¹⁹. Se basa para ello en las *auctoritates* citadas, Horacio y Aristóteles, directa o indirectamente, y en los teóricos y preceptistas italianos, con Tasso a la cabeza.

Lo primero, cree Lope, es desligarse de la «tiranía» del caso y de cualquier otra contingencia o necesidad, como recuerda Castelvetro:

la favola dee havere il principio non dipendente di necessità da altra attione. [...] Chiaramente insegna Aristotele che la favola, se dee essere ordinata bene, debba havere il principio non dipendente di necessità da altra cosa. (Castelvetro, *Poética d'Aristotele vulgarizzata et apostata*, pp. 87v-88r)

Torquato Tasso lo había dicho explícitamente, a propósito de diferenciar entre poeta y orador desde la *inventio*:

La materia nuda viene offerta quasi sempre a l'oratore dal caso o da la necessità, al poeta, dall'elezione: e di qui avvien ch'alcune fiate quel che non è convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore. È ripreso ['reprehendido'] il poeta che faccia nascer la commiserazione sovra persona che abbia volontariamente macchiate le mani nel sangue del padre; ma del medesimo avvenimento trarrebbe la commiserazione con somma sua lode l'oratore: *in quello si biasma l'elezione, in questo si scusa la necessità e si loda l'ingegno*. (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, p. 350, cva. mía)

¹⁷ Especialmente porque, como la de Ginés, «toda vida narrada por el propio protagonista ha de quedar incompleta, es decir, artísticamente imperfecta, carente de estructura; sólo la conciencia de una segunda o tercera persona permite que la novela sea, digamos con términos aristotélicos, “poesía” y no *historia*» (Guillén, 1966, p. 29). Véase también Williamson, 1988.

¹⁸ Descouzis, 1976; Deffis, 1999, pp. 51-65. Gaylord, 1998, pp. 135-138, lo ejemplifica con la «verdadera historia» que maese Pedro dramatiza con su retablo (*Quijote*, II, 26), donde se combinan hechos y palabras que prestan paródica «credibilidad» a un episodio poéticamente histórico, porque «the *Retablo de Maese Pedro* remind us that art is never «only art», that our favorite *fictions*, even our myths, are always rooted in historical time» (p. 143).

¹⁹ Las fronteras «genéricas» entre poesía y prosa, entre «prosa historial» y prosa poética, ya las ha analizado magistralmente Egido, 1984. Véase también Blasco, 1989.

El poeta elige el argumento y lo recrea con los tópicos de la *inventio* que considere justo aducir²⁰; el orador o el memorialista (o el redactor de cartas), por su parte, lo saca de la ocasión o de la necesidad del «caso», según la causa forense o el argumento político o civil que se le ofrece²¹. Sigue diciendo Tasso que, si fuese al revés, es decir, si el poeta o creador hiciese «nascere la commiserazione» del hecho en sí, del «caso», no actuaría como tal²². La capacidad de mover y de provocar admiración, en fin, se ajustan al libre albedrío del escritor, que se desentiende de la realidad en sentido estricto, que es terreno de oradores o de aquellos escritores que se sirven de muy particulares «morceaux de vie» sin desbatar, que hacen acopio para el efectismo de su obra de personajes groseros, hampones, sordideces y el resto de miserias propias de la picaresca y otros géneros afines.

Lope plantea una alternativa al supuesto realismo autobiográfico de la picaresca²³. Porque en el *Peregrino* (o en *La Arcadia*) no cae en la descripción “di ogni cosuccia” (que denuncia Giraldi, como abajo veremos). Los escritores que así proceden (Aleman, Cervantes...) no deberían merecer dicho título; a lo sumo, el de oradores, pues se comportan como aquellos

hombres bárbaros [que] retratan las costumbres y los ingenios, alma de la honra, y con los nombres de pintores excelentes quieren vender sus atrevidas fealdades y ignorancias. Es cosa digna de castigo y de remedio ver los sucesos que buscan, las tragedias que fabrican, las fábulas que inventan de hombres que en las ciudades de España fuerzan sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la fe, dicen blasfemias, [...] con versos tan desatinados, palabras tan indecentes y mentiras tan descubiertas²⁴.

Lope asocia este «amarillismo» característico de algunas relaciones de sucesos con la obra de Aleman, quien, por boca del narrador Guzmán, procede como orador, al vincular, necesariamente, la novela a un «caso», el del personaje, que protagoniza y aglutina toda la narración²⁵. Cuya «materia nuda» (al decir de Tasso), por lo tanto, le «viene offerta [...] dal caso o dalla necessità»: los avatares de su propia vida. No elige

²⁰ O sea, reelabora «la materia, la quale da alcuni è detta nuda, perché non ha anco ricevuto qualità alcuna da l'artificio del poeta in quella guisa che il ferro o il legno è considerato dal fabro» (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, p. 170).

²¹ Véase simplemente Cicerón, *De oratore*, I, xv, 64 ss.

²² Tiene presente a Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, vii, 1 ss. Complétese con Eden, 1986.

²³ Como decía Claudio Guillén, 1966, p. 229, la autobiografía «permite desarrollar una gran virtud novelesca: la ilusión de vida, la impresión de que el relato presenta la realidad directamente y *trata verdades*; el uso de la primera persona como ficción narrativa esconde, desde el *Lazarillo*, la ficción o mentira temática» (cva. suya). Véase Estévez, 2008, p. 193, que trae estos textos y remata que en la novela cervantina «coinciden así el decurso vital y el discurso en el espacio del relato concluso». Para las relaciones de Lope con la picaresca, Sobejano, 1982; en general, Núñez Rivera, 2002.

²⁴ Es un memorial que editó García de Enterría, 1971, pp. 141, 144-145.

²⁵ Véase simplemente Rico, 1988, pp. 13-23, donde afirma que «el núcleo del *Lazarillo* [como el del Guzmán, añado] está en su final: a “el caso” (acaecido en último lugar y motivo de la redacción de la obra) han ido agregándose los restantes elementos —preludios e ilustraciones— hasta formar el todo de la novela; y la percepción de tal circunstancia me parece decisiva para un correcto entendimiento de la unidad y de la estructura del libro» (p. 16); incluso la ejemplaridad de la historia «y la morale de cette histoire son consecuentes de “el caso”, en el plano de las motivaciones dependen de él» (p. 17).

libremente aquella «materia», ni la sopesa con los tópicos de la *inventio* pertinentes ni la ilustra con ejemplos «ad hoc»: el discurso novelesco, simplemente, sigue las rodadas de lo vivido, recrea el «caso» nuclear, que, para Guzmán, es el origen y el fin último de su novelar. Y dicho caso también fuerza la *dispositio* (autobiográfica) y la eventualmente descarnada *elocutio*, que debe reflejar verazmente los diversos ambientes, medios y estamentos concernidos.

Porque para Tasso, y para Lope, la novela, la obra literaria en general, es un artificio cuyos componentes, poéticos o retóricos, los elige el autor; el discurso forense, la memoria, la relación, la carta..., en cambio, surgen de la necesidad o de la ocasión. Y la narración de Guzmán no deja de ser un caso particular (todo lo ampliado que se quiera), un relato surgido de la necesidad, que sin duda provocará admiración o piedad, pero sujeto y consecuencia de unas circunstancias que, supuestamente, no ha «trazado» ni elegido el narrador-protagonista. Incluso cuando se trata de *movere*, la diferencia entre el, digamos, «morceau de vie», que pretende ser la picaresca, y la composición artística (mimética, verosímil, emotiva, universal) no es poca. Porque el vulgo no apreciaba tanto la encomiable verosimilitud como el hecho cruento, el «costumbrismo» o el disparate²⁶, como sabe muy bien como autor de comedias que halaga al público y recuerda con sorna Cervantes²⁷. También se despreocupa de la verosimilitud en las novelas a Marcia Leonarda²⁸, «para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera»²⁹. Pero no es mi intención entrar en ese terreno.

OTROS CUATRO PRINCIPIOS

Los horacianos son principios básicos, pero no los únicos: cabe enumerar, al menos, otros cuatro, pero menos importantes, con los matices que introdujeron los teóricos italianos. La unidad de la fábula, aunque compatible con la variedad o multiplicidad genérica y episódica; no con la «hendíadis» estética cervantina (véase abajo) ni con el «entrelazamiento» característico de la historia. El decoro, compatible con la convivencia genérica. El orden artificial, pero eventualmente ajustado al natural de la historia, como señala una y otra vez Castelvetro. Y la *energeia* (que a veces equivale a *enárgeia*) o *evidentia* (véase nota 54), que muchas veces es un ingrediente del llamado «realismo»,

²⁶ El *Peregrino* alcanzará siete ediciones en sólo cuatro años; luego caerá en el olvido.

²⁷ «Si estas [comedias] que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas» (*Quijote*, I, 49). Cf. Pedraza, 2006b, Pérez Magallón, 2011, pp. 30-33.

²⁸ Güntert, 2010, p. 235, señala, para *Las fortunas de Diana*, que la «peripécia inverosímil, novelesca a más no poder, [...] condecía con las expectativas de Marcia Leonarda; [...] en la *inventio* de su primera novela, Lope da muestras de querer proceder con la máxima ligereza y de burlarse de las convenciones narrativas hasta lindar con la parodia. Y es éste el rasgo más moderno del Lope novelista»; pero lo mismo ocurre con el resto; en *Guzmán el bravo*, se confirma «la intención estética del Lope novelista: inventar narraciones entretenidas» (p. 245).

²⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda* (en Rico, 1968, p. 68). Ya indicaba Bataillon, 1964, p. 401, que «para Lope, idear un héroe no es meditar sobre un destino y una conducta; es percibir un gesto y trazar en el aire la línea quebrada de unas aventuras fulgurantes»; antes (pp. 378-379) señalaba que «al probar este género [de la novela corta]... tenía conciencia de lanzarse a una empresa muy distinta de las de *La Arcadia* y *El peregrino*». Véanse también Rico, 1968; Brownlee, 1981, pp. 42-79; Rabell, 1992; Laspéras, 2000; Vila, 2001; Carreño, 2002, pp. 26-36.

casi siempre atemperada por la naturalidad o «spreggiatura». Los cuatro están interrelacionados, porque, por ejemplo, cargar la mano en la *evidentia* con un verismo excesivo puede ir en detrimento del decoro; la excesiva simultaneidad de acciones quiebra la unidad de la fábula y el orden; el abuso del ornato no sólo está reñido con la «spreggiatura», sino también con aquella uniformidad horaciana; la omisión de detalles, en fin, resta veracidad, al igual que el abuso de componentes fantásticos.

UNIDAD DE LA FÁBULA

Giovan Battista Pigna, polemista de Giraldi, defiende a capa y espada, aristotélicamente, la necesaria unidad de la fábula:

Unam fabulam hic intelligere possumus, quae unius viri una est existimant, ut particula Achillis actionum de eius ira in *Iliade*, et est vitium. [...] Itaque fabula vera hic ex Aristotele sumetur, et possumus unam hanc intelligere actionem in recta una poesi effingenda, qua monstrum illud evitetur. (Pigna, *Poetica horaciana*, p. 8)

Como hemos visto arriba, es fundamental incluso para el decoro (véase abajo) de la composición³⁰, porque, sin ella, los *romanzi* se parecerían a los relatos de caballerías «españoles y franceses», localizados en lugares ficticios:

Poetae Hispani et Galli, qui soluta oratione de peregris heroibus loquuntur, cum insulas et urbes, quae nunquam extitere, nominant, non ita placent, quemadmodum cum vera loca describunt. Dicamus finem poseos esse delectare cum utilitate. (Pigna, *Poetica horaciana*, p. 77, cva. mía)

Los episodios y digresiones sólo son admisibles si están directamente relacionados con la fábula central:

Oportet itaque digresiones esse ex re et ad rem. Sed modus primus reperitur sine secundo, nunquam secundus sine primo. Erunt autem coherentia, quoties aut necessaria aut verisimilia [...] Solum hoc est vitium de solutis episodios, quae episodiam faciunt fabulam, ideoque deterrimam. (Pigna, *Poetica horaciana*, p. 5, cva. mía)³¹

Robortello, por su parte, discierne entre la fábula de una acción y las diversas acciones de un personaje, que pueden añadirse episódicamente³², sin alterar aquella unidad inicial:

³⁰ «Quod ad decorum tendit. Omnia verisimilia unaque decenter coniuncta debere esse [...] unam fabulam, maiestatem, decorum et verisimile, quae si bene se habentur, ipsum poema sedato animo postea perlegetur» (Pigna, pp. 52-53).

³¹ Se parece mucho a Castelvetro, que, sin embargo, es muy innovador en otros aspectos: «Aristotele ha favellato delle due prime cose richieste alla favola, [...] dicendo quella favola essere una, che contiene una sola attione d'una persona, [...] rapportando l'unità della favola all'unità della persona, e non al numero dell'attioni» (Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, pp. 96r-v).

³² Para relajar el ánimo del lector, por ejemplo, como dice Horacio: «Episodicarum quoddam fabularum genus innuit Horatius in *Epistola ad Pisones*, ubi loquitur de satyris, quos in mediam tragoediae recitationem induci consuevisse scribit, ut ea ratione relaxarentur animi audientium» (Robortello, p. 98).

Ab una enim persona, innumerabiles ac diversae inter se actiones possunt proficisci, quae, quia propter dissimilitudinem quam habent, cohaerere simul non possunt, unam simplicemque quam quaerimus, non constituunt fabulam [...] *Fabulam oportere unam esse, nonque circa hominem unum versetur, sed quae circa unam actionem tantum*, in quam et si altae multae concurrunt, concurrunt tamen episodice. (Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica-explicationes*. pp. 81-82, cva. mía)

Porque, además de unitaria, la fábula requiere aquella uniformidad y coherencia de los *attributa personarum*. No se atuvo a este principio Ariosto, según Tasso, cuyo *Orlando* es «quasi animal d'incerta natura e mezzo fra l'uno e fra l'altro» (*Apologia in difusa della «Gerusalemme Liberata»*), o sea, entre la acción única y la múltiple. Son principios reiterados en todas las poéticas ortodoxas, que por supuesto suscribe el citado Tasso, incorporando la noción de fábula episódica:

Nè minor riguardo dobbiamo avere negli episodi; perchè, quantunque gli episodi si possano frapporte nella favola verisimilmente, nondimeno è viziosa quella favola nella quale gli episodi sono in altro modo inseriti, e si chiama favola episodica. [...] Non sono dunque sbanditi gli episodi verisimili del poema, benchè le parti principali siano le necessarie; ma debbono essere legate in modo che alcuna non se ne possa sciogliere senza guastar tutta la catena. (Tasso, *Delle differenze poetiche*, p. 172)

Todo lo de la península italiana acabó llagando a la ibérica, como podemos ver en Aquiles Staço:

Si est igitur, quemadmodum ex his atque aliis in eo libro Aristotelis verbis colligo, fabula una altera et simplex, altera una et connexa, hanc autem priori antefert Aristoteles, et poetas sequi mavult et amplecti, cur unam tamen et simplicem potius hic Horatius probat. [...] Aut igitur simplicem vult esse fabulam atque unam, non duplicem, id est, in qua binae sint *peripetias* contrariae; [...] aut simplicem atque unam fabulam, non simplicem tantum ac non unam etiam, id est *episodio*. (Staço, *Commentariis*, p. 10v, cva. suya)

O en la estrictamente castellana de Cascales en sus *Tablas poéticas*³³; en la *Paráfrasis a la Poética de Horacio* justifica los episodios o acciones secundarias:

Las acciones secundarias deben estar de tal modo al servicio de la primaria y ligarse con ella, que, si alguna de ellas pudiera separarse de ésta sin alterar y estropear la acción primaria, la fábula dejaría de serlo completamente. [...] Los episodios, así pues, deben encadenarse con la acción primaria con un vínculo y nudo estrecho, para ser juzgados y tenidos como los

³³ «La fabula, dice [Aristóteles], es una [...] y aquélla se podrá llamar bella composición de poesía: adonde se echan al trenzado muchas cosas superfluas, que, aunque son de la historia o de la fábula, por no ser concernientes a la proposición, el poeta no las ha de traer a su poema» (*Tablas poéticas*, II, 4; en García Berrio, 1988, pp. 144-145). Muy escrupulosamente lo señalará Balbuena, conspicuo autor de una obra épica: «como la acción de estas obras has de ser uno, y ésa de la persona principal (que llaman épica) la más famosa, escogí la más célebre victoria de Roncesvalles» (*Bernardo*, prólogo, p. V).

mismísimos miembros de la acción principal. A esto se refiere Horacio al principio de su epístola³⁴.

Dicha unidad, que presta coherencia y unicidad a la obra, no tiene porque mermar la libertad del poeta, que, precisamente, se la aseguran los episodios, como ejemplifica el Brocense con el símil de la pintura:

Quae est igitur illa pictoris libertas? Dicam breviter: in locis tabulae vacuis, qui Venerem circumstant, liberum erit pictori flumina, ripas, arbores, flores, aviculas depingere. Sed et hic etiam acriter est considerandum, quid rerum natura postulet, et quid cuique picturae sit accomodandum. *In locis itaque qui sunt velut episodica, id est, in locis communibus*, poteris lucum describere, vel templa, famam. (Sánchez de las Brozas, *In artem poeticam Horatii annotationes*, fol. 2r, cva. mía)

O sea, los episódicos *loci communes* son para la descripción, sí, pero de lo accesorio, como si se tratase de un relleno.

Ya en los terrenos romances y del *romanzo*, las normas se vuelven mucho más flexibles, incluso se llevan al extremo contrario en aras de la estética. Así, Giraldi subrayaba la maravillosa belleza que han prestado al *Orlando* las digresiones, características del *romanzo*, que aportan la necesaria variedad, de lugares, sentimientos, situaciones, caracteres...:

Ariosto è anco riuscito grande nel traporre nell'opera sua cose avvenute fuori del suo primo intento, le quali hanno aggiunta meravigliosa vaghezza al suo componimento. [...] E quivi è da por mente *in queste digresioni che contengono giostre, tornei, amori, bellezze, passioni dell'animo, campi, edifici et simili altre cose, è molto più largo lo scrittore dei romanzi che non è stato né Virgilio né Omero*. Et in queste parti è più simile ad Ovidio (parlo delle *Mutazioni*) che no è ad alcuno altro poeta. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 95-97, cva. mía)

Pero sin rebajarse a describir todos los detalles³⁵, como Lope, más propios de la oratoria forense, las relaciones o las memorias que del *romanzo*:

né dee anco, nel descrivere le fabbriche, volersi mostrare in guisa architettore che, descrivendo troppo minutamente le cose a tale appertinenti, lasci quello che conviene al poeta [...] Oltre che, queste descrizioni di *cose mecaniche* recano *con loro viltà* et sono lontante et dall'uso et dal grande dell'eroico. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, p. 48, cva. mía)

³⁴ Cito por Ramos, 2004, p. 148.

³⁵ Cervantes también parodia que el autor se detenga en las minucias, las «semínimas»: «real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso!» (*Quijote*, II, 40).

Porque una cosa es acatar la máxima aristotélica de la unidad de acción, que puede seguirse, y así lo hará, predominantemente, Lope en el *Peregrino*, y otra es que se convierta en una servidumbre, obligando a contar la totalidad de los hechos, remontando, por ejemplo, la guerra de Troya al huevo del que nació Elena:

Nei componimenti di una sola azione sia da servare il precetto d'Orazio che disse: "Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo" [*Ars poetica*, 147]. Il quale precetto tolse, però, egli dalla *Poetica* [1451a] di Aristotile et dall'esempio dei buoni poeti che si sono dati a scrivere poema di una sola azione. Ma non credo io, però, che se buono poeta si desse a comporre i fatti di Ercole o quelli di Teseo, [...] fusse sconvenevole il cominciare dal principio della lor vita et condurla insino al fine. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 50-52)

Si no es conveniente para las composiciones de una acción remontarse tanto, menos aún para los *romanzi*, que no son epopeyas, como subraya una y otra vez Tasso:

È il romanzo spezie di poesia distinta della epopeia, non conosciuta da Aristotele [...] (così chiamano il *Furioso* e gli altri simili), per questo non deve cadere sotto quelle regole, a le quali obbliga l'epopeia. [...] E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia di romanzi. [...] Ma fra l'altre condizioni che porta seco la nostra favella italiana, una n'è questa, cioè *la moltitudine delle azioni*; e si come a' greci e latini disconvenevole sarebbe la moltitudine delle azioni, così a' toscani l'unità della favola *no si conviene*. [...] Ma questa maniera di poesia, che romanza si chiama, è più approvata da l'uso: migliore, dunque, deve essere giudicata. (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, pp. 376 y 375, cva. mía)

O sea, el *romanzo* ha sido muy bien recibido por el público, que ha aceptado sus normas, sus usos³⁶. En la *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* defenderá, en esta misma línea, el *Amadigi* de su padre Bernardo, a quien le aconsejaron, en España, «ridurre in poema l'istoria favolosa dell'*Amadigi*», rica «nella varietà degli accidenti». A tal fin, y «avendo accettato questo consiglio [...], deliberò di far poema d'una sola azione, e formò la favola sopra la disperazione d'Amadigi per la gelosia d'Oriana, [...] e molte dell'altre cose avvenute prima o dopo succedute [...] narrava negli episodi o nelle digressioni». Al final de la lectura pública de esa nueva versión del *Amadigi*, los oyentes

tutti eran spariti: da la qual cosa egli prese argomento che l'unità dell'azione fosse poco dilettevole per sua natura, no per difetto d'arte che egli avesse: perciò che egli l'aveva trattata in modo che l'arte non poteva riprendersi [...] il suo poema perdeva con l'unità della favola molto di perfezione (Tasso, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»*, pp. 70-71)

Speroni, por el contrario, en *De' Romanzi*, posterior a los *Discorsi* de Giraldi, se enfrenta a Ariosto en primer y principal lugar, por la pluralidad de las personas y acciones, herencia de las «prose francesche», o sea, de los libros de caballerías de la materia de Bretaña; como decía Pigna: «persone erranti». Critica explícitamente a Giraldi y Tasso como autores de sendos textos teóricos que no aportan ninguna receta a

³⁶ Véase Scrivano, 1976.

la transición de la épica a los *romanzi*. Aquél cometió el error de avvicinarlos al relato histórico; éste, el de haber transigido con la multiplicidad de acciones:

Dir que i romanzi vogliano esser di più uomini, o almeno di più azioni, è pazzia. Ben sono così, perché l'istoria è tale, e *delle prose francesche son tolti i poemi nostri volgari, che si dicono romanzi*. Ma si potrebbe fare un poema d'una azione sola, e sarebbe migliore di quanti mai ne son fatti. Questo voleva io che facesse il Tasso [...] Però è una gagliofferia il dir come dice il Giraldo de' romanzi, perché romanzi sono eroici, che sono poemi, o sono istorie in verso, e non poemi, come son le tragedie e commedie in prosa, che sono dialoghi, non poemi. (Speroni, *De' Romanzi*, p. 521, cva. mía)

Viene a decir que el *romanzo* debe ajustarse a las leyes de la poética, porque o es un poema o no lo es. En ese sentido, formula una ecuación entre unidad, maravilla, deleite y artificio, opuestas a cualquier poética de la verosimilitud, o sea, a las poéticas «naturalistas» o «realistas». Pero se le olvida decir que la «tiranía» de este precepto permite otros desmanes, como el virgiliano (recordado, veíamos, por Céspedes) de alterar el tiempo histórico para que puedan encontrarse Eneas y Dido, que vivieron en períodos históricos distintos.

Sobre este mismo fondo teórico, pero desde presupuestos poéticos diametralmente opuestos, se desarrolla la defensa que Giraldi hace del *romanzo* en tanto que poema «moderno», para el que no rigen, por lo tanto, los preceptos aristotélicos³⁷. La antigüedad de la materia, la narración en orden cronológico y la multiplicidad de acciones responden, pues a una imprescindible exigencia de historicidad³⁸, fundada sobre lo verdadero, es decir, sobre un principio de «realismo». La diferencia entre historia y poesía no será, entonces, diferencia entre verdadero y falso, o entre verdadero real y verdadero ideal, como en Robortello o Speroni, sino entre un verdadero «efectivo» y un verdadero «potencial», según la lección de Castelvetro³⁹. A la vista de estas premisas, Giraldi construye la regla del *romanzo*, nueva y humanística. No la basa ya en la norma clásica, sino que la induce de ejemplos concretos, de experimentos narrativos poco normativos, con una multiplicidad de acciones que le presta autonomía y modernidad —distinguiéndolo, de paso, del poema épico. Al no depender de Homero ni de Aristóteles, será moderno, múltiple, histórico⁴⁰. Incluso lo caracteriza un «modo

³⁷ Porque «le leggi date da Aristotele non si stendono, se non alle poesie che sono di una sola azione, e che tutte le composizioni poetiche che contengono fatti di eroi non sono chiuse tra termini, ch'ha messi Aristotile ai poeti che scrivono di una sola azione» (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 55-57).

³⁸ «Para diferenciar la épica de la historia, se venía afirmando desde Aristóteles que en la historia se presentaban múltiples acciones, algunas sin que tuviesen ninguna relación entre sí, y además los protagonistas eran muchos y contrarios y además representaban seres concretos y reales. Todo esto, como repetía Robortello, se consideraba contrario a la poesía. La historia no es imitación, no hay creación en ella ni de caracteres ni de acciones» (Rico Verdú, 1983, p. 167).

³⁹ «L'istoria in iscrivere le cose avvenute non ha bisogno di riguardare né a verisimilitudine, né a necessita, ma riguarda solamente alla verità. La poesia in iscrivere le cose possibilie a avvenire riguarda, per istabilire la possibilita, alla verisimilitudine e alla necessita poi che non può riguardare alla verità» (Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et apostata*, p. 187).

⁴⁰ Pero «neppure ariostesco, perché dev'essere "illustre": questo è il senso dell'operazione del Giraldi, quando sceglie una materia antica [para su *Hércules*], in polemica con una diffusa e degenerata "maniera ariostesca", e quando accetta il principio dell'unità di persona, in opposizione alla molteplicità della "volgare

de legare» novelesco, o sea, el llamado entrelazamiento, que licita «le azioni di molti» de los relatos modernos con «le azioni di un uomo solo», porque

si potrebbe continuare un canto con l'altro senza rompere le materie e tralasciarle per ripigliarle poi e seguirle di nove. [...] E se fu lecito ciò fare a Diodoro Siculo, [...] per la varietà delle materia che presse, perchè non dee esser egli lecito a' nostri poeti. (Gibaldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 68-69)

Resultaría ocioso, por lo notorio, traer la multitud de ejemplos del *Peregrino*⁴¹, Basta recordar que hay dos tramas paralelas e íntimamente relacionadas: la principal (Pánfilo y Nise) y la secundaria (Celio y Finea): sendas parejas de hermanos enamorados cuyas peripecias se entrelazan y complementan, y cuyas respectivas peregrinaciones permiten la interpolación de numerosos episodios (digresiones y relatos), casi siempre relacionados con la doble trama y formando una unidad de intención. Las analepsis de los cuatro personajes permitirán al lector reconstruir toda la historia poco a poco. Al final, con todo, se acumulan los procedimientos narrativos: en un par de páginas encontramos una recapitulación, un entrelazamiento, dos acciones simultáneas y una analepsis:

«Tu hermano Pánfilo, nadando vino a llegar a una cala». Esto añadió Nise a la verdad por engañar a Finea, pues del primer libro sabéis que Nise y Pánfilo salieron medio muertos a la playa, sucediendo la peregrinación en su patria España que hasta venir a ser locos habéis oído. Pensó Nise que Finea se hubiese enternecido con la historia. [...] Agradeciole, en fin, haberle dado cuenta de su hermano. [...] El miserable Pánfilo entretanto padecía en la cárcel. [...] Vino, en fin, Jacinto a Valencia y, siendo avisado de Pánfilo, le sacó de la gavia. [...] Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto que un hombre no pudiese ni acertarse a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia, [...] peregrinando esta pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia. (*Peregrino*, IV, pp. 364-366)

Las más significativas digresiones, con todo, son las del principio de cada libro; salvo el primero, por el inicio «in medias res», y el segundo, que tiene forma de diálogo entre Pánfilo y unos peregrinos europeos. Menos importantes, pero no innecesarios, son los excursos y comentarios del narrador, casi siempre eruditos. Los más relevantes episodios, en fin, son los autos sacramentales (los primeros que publicó, por cierto); en segundo lugar, los poemas intercalados, casi siempre morales o religiosos⁴². Con todo,

tradizione cavalleresca». In questa mediazione tra Ariosto ed Aristotele c'è tutto il senso dell'oscillazione del Gibaldi tra uso e norma, tra retorica e poetica» (Jossa, 1986, p. 155). Véase también Zatti, 1986.

⁴¹ González Rovira, 1996, pp. 210-226, analiza muy bien la función de las digresiones en la novela de Lope.

⁴² Montesinos, 1969, pp. 180-184, los analiza ingeniosamente, destacando que predomina una amarga introspección, como si fuera una *peregrinatio* interior. Véanse González Rovira, 2004, y, especialmente, Sobejano, 1982.

las múltiples digresiones, analepsis, excursos o episodios están directamente vinculadas con la unitaria acción central⁴³, y no entorpecen el debido decoro.

EL DECORO

Es fundamental en todos los sentidos. La definición de Giraldis depende de Cicerón y Horacio⁴⁴, pero su concepto de decoro no corresponde con la cualidad moral, sino con lo que es apropiado al personaje y a la situación, en las palabras y en las acciones:

Il poeta dee sempre avere l'occhio al decoro, il quale non è altro che quello che conviene ai luochi, ai tempi, alle persone. [...] Et si dee egli considerare non pur quanto alle azzioni ma quanto *al parlare et al rispondere che fanno gli uomini tra loro*. [...] E questo decoro no solo si dee advertir nelle azioni, [...] ma anco nelle parole: perchè rimangono senza forza le parole, qualor sotto la lor coperta non tengono le cose; né le cose senza le parole si possono manifestare. (Giraldis, *Discorso dei romanzi*, pp. 99-101, cva. mía)

Subraya especialmente la importancia de las palabras, como «coperta» y correlato imprescindible de las «azioni» y de las «cose» en general:

Et, perché questo decoro (che noi «la grazia con il convenevole» chiamiamo) si dee servare nell'opera secondo la qualità sua, et quale è la qualità dell'opera, tali vi si debbono introdurre le persone, è da sapere che, per esser le composizione dei romanzi molto più simili alla *Odissea* di Omero che non sono alla *Iliade*, si vede nelle poesie *dei romanzi maggior varietà nella qualità delle persone* che non vi si vedrebbe se alla sembianza della *Iliade* si componessero. Quindi è che *nei romanzi si introducono frequenti amori, et oltre i re et le reine et gli altri gran personaggi, ninfe, pastori, pastorelle, paggi, ragazzi, fanciulli, servi, romiti, contadini et altri simili sorti di genti*, [...] e così mantenere di grado in grado la dicevole qualità delle persone. (Giraldis, *Discorso dei romanzi*, pp. 100-101, cva. mía)

Con el aval homérico de la *Odissea*, el *romanzo* tiene su arraigo clásico y su diversidad estética y estilística; su justificada variedad de personajes (altos y bajos: reyes, siervos, pastores, ermitaños, campesinos...) y de géneros (pastoril, cómico latino, mitológico...) se la presta el amplio concepto de decoro, que según Carvallo, es «una decencia y consideración que se ha de tener a toda la obra, y a cada parte della, a las personas, cosas y palabras». Luego se pregunta:

¿Cómo se guardará el decoro a toda la obra? [...] La materia de que se ha de hacer, si es humilde y común, como cosas para reír y de donaire, o si es mediana, [...] o si es materia alta [...] y conforme fuere, aplicarle el estilo. (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, 114)

⁴³ «Sólo la narración de uno de los ermitaños montserratinos es completamente autónoma respecto a la historia principal, aunque insiste en la misma temática de desengaño ante el amor lascivo» (González Rovira, 1996, p. 224).

⁴⁴ «Ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat videre, *prepon* appellant hoc Graeci [Aristóteles, *Retórica*, 1408a10-36: 'adecuación], nos dicimus sane decorum. [...] Non omnis aetas nec vero locus aut tempos aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum». (Cicerón, *Orator*, XXI, 70-71); la de Horacio, en su *Ars poetica* (90-95, 114-115, 120-123, etc.), ya la hemos ido viendo; véase también Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, principio y 39-43.

A continuación habla del «decoro de género»⁴⁵.

Con este concepto de decoro se referían, principalmente, a la coherencia del personaje o a su conformidad con arquetipos literarios y principios morales, o sea, los *personis attributa*, como ya señalaba el Brocense en su día:

de decoro personarum servando agit, sed quia insuper tria videnda sunt poetae, ut doceat, moveat et delectet, agit nunc de praecipua illa parte, quae posita est in motu animorum. [...] In hac parte, inquit, non standum est famae, sed ex morali philosophia eruenda precepta, quae tibi omnia collecta proponit Horatius. [...] Maxime tui operis, ait, decorum servabis, si aetates cuiusque personae loquentis considerabis. (Sánchez de las Brozas, *De arte dicendi*, pp. 59v-60r)⁴⁶

A ello se aferrará (aunque lo llevará más lejos) Cervantes, no sólo en el *Quijote*, sino también en el *Persiles*⁴⁷, porque

no siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes⁴⁸.

Al final del capítulo siguiente de este mismo libro del *Persiles* lo remacha, significando que precisará un nuevo estilo, más humilde, para hablar del mesón:

Pasó, en fin, el, como he dicho otras veces, hermoso escuadrón, y llegaron al anochecer a una casería, que junto con serlo era mesón, en el cual se alojaron a toda su voluntad. Y lo que en él les sucedió nuevo estilo y nuevo capítulo pide (*Persiles*, III, 15).

Este mismo concepto permite omitir lo accesorio, como cuando Periandro dispone que un pintor resuma pictóricamente lo más sustancial, en lo que a él le concernía, de los dos primeros libros, o sea, que

en un lienzo grande le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llama, y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo; [...] en otra estaba la isla nevada. [...] Este

⁴⁵ Véase Díaz Marroquín, 2008, pp. 145-153.

⁴⁶ Véase también García Berrio, 1980, pp. 48-68.

⁴⁷ Véase Chevalier, 1993, p. 9, que le resta importancia señalando «el problema [del decoro] no se planteó en forma exigente a una literatura en la que predominaban las comedias y novelas de asunto contemporáneo. Mientras debatían los franceses, los españoles admitieron espontáneamente que la verosimilitud se identificaba con el decoro»; véase también Close, 1994, pp. 94-95. «Aunque teóricamente Cervantes pone en boca del canónigo [*Quijote*, I, 48] toda una declaración en favor del decoro, [...] la práctica de la creación literaria, tanto dramática como narrativa [...] se aproxima más al ejercicio polifónico que al rigor estamental del decoro, [...] pues en la mayoría de los casos la libertad de la creación literaria _sobre todo la narrativa_ desmiente el ejercicio imperativo de la preceptiva tradicional» (González Maestro, 1999, p. 70).

⁴⁸ *Persiles*, III, 14. Véanse las inteligentes reflexiones de Ruiz Pérez, 2006, pp. 257-272. También puede verse Serés, 2010 y, especialmente, Güntert, 2011, pues ilustra muy bien cómo la ironía presta pluridiscursividad al *Persiles*.

lienzo se hacía de una recopilación que les excusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. (*Persiles*, III, 1)

Porque en el *Persiles* trata de buscar aquella armonía horaciana, habida cuenta de que

no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (*Persiles*, III, 10)

Es una armonía donde «se amalgaman y recrean la multiplicidad de formas y estilos literarios: de la novela bizantina al libro de pastores, de la materia caballeresca a la poesía hagiográfica, del relato corto al modo de las *Ejemplares* al episodio fantástico»⁴⁹.

Estamos ante aquella «indecorosa» simultaneidad genérica de la *Odisea* que defendía Giraldi, que también llevará al extremo Cervantes en el *Quijote* y que es característica de la novela moderna; ya la había anticipado Tasso refiriéndose a la obra homérica como de «doble género»:

non par conveniente che in una specie di poesia si congiunga l'azione alta e la bassa, e la nobile e la popolare; altrimenti sarebbe simile a' Centauri e a' Minotauri. E quantunque nell'*Odisea* d'Omero siano introdotti con gl'iddii, e coi re, e con gli eroi, i guardiani di porci e di pecore e altri simiglianti, che la fanno *composizione di doppio genere*. (Tasso, *Delle differenze poetiche*, cva. mía)

La convivencia genérica y, en consecuencia, estilística, supondrá ajustes formales y temáticos, estéticos e ideológicos. Lo señala Giraldi Cinthio:

Si possono far venire nelle composizioni *amori, avvenimenti, improvisi, cortesie, giustizie, torti, liberalità, vizii, virtù, offensionì, difese, inganni, insidie, fede, lealtà, fortezze, dapocaggini, speranze, timori, utili, danni et altri episodii o digresioni*; i quali sono più che molti, et possono indurre (insieme con la *legatura et con la disposizione* dell'opera) tanta varietà et tanto diletto che diverrà il poema vaghissimo et piacevolissimo senza que' rompimenti che sono stati usati dai nostri scrittori. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 77-78, cva. mía)

La variedad exige una «legatura» (se refiere, fundamentalmente, al entrelazamiento) y una *dispositio* distintas, que eviten los «rompimenti», o sea, que permitan enlazar coherente y decorosamente las diversas partes de la obra sin rupturas; cohesionar la

⁴⁹ Pedraza 2006a, p. 126. La tesis es atractiva, pues presenta a Cervantes sumándose a la «corriente cultista» en la que también navega la poesía y una parte del teatro, como si el *Persiles* fuera una «réplica culta —cuidadosamente estructurada por el artista, lejana, idealizante e impregnada de religiosidad— al tipo de literatura popular que había triunfado en el *Quijote*» (p. 129).

yuxtaposición de personajes de diversa extracción social o literaria y sus respectivas lenguas; enlazar, en fin, las más variadas situaciones.

Ésas son, precisamente, las claves del «diletto», que van a hacer suyas Lope y, claro, Cervantes. En tal sentido, están indisolublemente unidos el decoro y la estructura: uno exige a la otra, o viceversa. En el *Peregrino* es muy evidente, pues se representan sendos autos en las cuatro primeras partes (la quinta es una recopilación), a los que asiste el Peregrino, que decorosamente se ha ido adaptando a otras tantas situaciones y condiciones:

Mirad cuán medrado llevamos nuestro Peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor, y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura, para que veáis qué vuelta de fortuna de un polo a otro, sin haber en el principio, estado y declinación un átomo de bien ni una semínima de descanso (*Peregrino*, V, pp. 472-473)

Creía Avalle-Arce que Lope lo metamorfosea a lo largo del libro para «superar a la novela picaresca, cuyo protagonista está anquilosado en una forma de vida». Al igual que en el *Persiles*, sigue apuntando Avalle-Arce, «los elementos caballerescos, sentimentales, pastoriles y hasta picarescos que éstas contienen, desquician el marco de la bizantina [...] también la picaresca contribuye a las figuras del tapiz al recrear en el *Peregrino* el infra-mundo carcelario, de manicomios y locos —y en el *Persiles* los falsos cautivos»⁵⁰. Con todo, Lope, muy «decorosamente», sólo dedica un párrafo a la descripción de la cárcel, y lo hace como una peripecia más:

Fue el Peregrino absuelto, habiéndole costado el haber salido a oír la música de aquel pescador una herida en un brazo, estar a pique de ahorcarle de un árbol y casi tres meses de prisión (*Peregrino*, I, p. 107)

Avalle se refería a la picaresca, o *peregrinatio famis*, como un ingrediente de las dos novelas, porque «la verdadera picaresca también está imantada por los conceptos post-tridentinos» (p. 31); pero en ningún caso porque abunden escenas «picarescas» en el *Peregrino*, o lo son tanto como podría serlo las astucias de Ulises.

EL ORDEN

La debatida cuestión de la supuesta incompatibilidad del orden natural de la historia frente al artificial de la literatura, o sea, de la *dispositio* lineal y consecutiva de aquélla frente al inicio *in medias res* (con digresiones, analepsis y prolepsis) de ésta, preocupó a

⁵⁰ Introducción al *Peregrino*, pp. 29-30. En esta misma línea apuntaba Orozco, 1992a p. 65, al señalar que «su gran valor [del *Peregrino*] reside, más en su significado histórico-literario, que en la novedad y perennidad de una creación de avance hacia la novela moderna»; en otro trabajo (Orozco, 1992b, pp. 95-96), para justificar la diversidad compositiva, señalaba que «Lope, como Cervantes, puso siempre atención en el variado público lector, [...] se propuso crear una obra que compendiasse todo lo que la literatura narrativa había ofrecido hasta entonces, haciendo un verdadero alarde de acumulación e invención novelesca y poética, y de erudición profana y sagrada».

la mayoría de teóricos. Scaligero (*Poetices libri VII*, 144 a), por ejemplo, insiste en que, una vez fijado el héroe y sus gestas (*inventio*), se redacten éstas de acuerdo con la siguiente *dispositio*: no se empezará por el principio (*ex ovo*), sino por algún hecho relevante, no dispondrán según el orden cronológico, sino que se interpolarán episodios y digresiones para «suspender» el ánimo del lector hasta el final, como vemos en el *Peregrino en su patria* y, claro, en el *Persiles*.

No parece importarle demasiado a Castelvetro, mentor de Giraldi, máxime cuando la poesía y la historia coinciden en la «cosa rappresentata»:

Hora non possiamo credere che sia differenza tra l'ordine di narrare historicamente e l'ordine di narrare poeticamente, perciò che *se la poesia, come cosa rappresentante, riguarda nell'istoria come in cosa rappresentata, per qual ragione dee esser differente da lei nell'ordine?* Certo non si mostrerà ciò per niuna. [...] Non dobbiamo credere che Homero volesse raccontare tutta la guerra di Troia, ne che habbia tramutato l'ordine del narrare naturale, ma dobbiamo credere che non volesse narrare altro che quella parte della guerra troiana che avene per l'ira d'Achille. O per dire per avventura meglio: che *egli non si propose di cantare cosa niuna della guerra troiana, ma solamente l'ira d'Achille*, che fu una attione di lui, la quale racconta dal principio e, trapassando per lo mezzo, perseguida distesamente fino al fine; [...] la favola è simile all'istoria. (Castelvetro, *Poética d'Aristotele vulgarizzata et apostata*, pp. 88v-89r, 99r y 280v, cva. mía)

De modo que cabe colegir una concepción de la poesía como historia⁵¹. Lo que no significa que defienda estrictamente el «modo di legare» tan poco normativo de Giraldi (al que tantas veces ha defendido), como explicita en otro pasaje, cuando previene de la dificultad de narrar acciones simultáneas mediante el entrelazamiento, la digresión, la analepsis u otros *modi narrandi* análogos:

Sono tre cose ricevute nell'istorie per consuetudine: [...] l'una è il narrare più azzioni avvenute *in un medesimo tempo*, le quali non solamente non dipendano l'una dall'altra, ma non sieno pure dirizzate ad uno fine commune; l'altra è il narrare più azzioni avvenute *in un tempo sucesivo*, l'una delle quali non dependa dall'altra, né l'una e l'altra siano dirizzate ad un fin commune; la terza è il narrare più azzioni avvenute *in un medesimo tempo o in un tempo sucesivo*, le quali riguardano ad un fine commune o dipendano l'una dall'altra in guisa che le più possono essere reputate una azzione sola. [...] Nelle due prime cose peccano la maggior parte de' poeti. [...] Delle quali tre così si guardò Omero. (Castelvetro, *Poetica*, II, p. 118, cva. mía)

Se induce que el espacio de la novela no puede estar fundado en la variedad de episodios, con muchas digresiones, con acciones simultáneas: puede haberlas, claro, pero en la justa medida que no afecte a la verosimilitud. Así lo apunta Giraldi, que insiste una y otra vez en lo mismo:

Et perché la poesia è tutta imitazione et solo la imitazione et il verso fa il poeta, et perché essa imitazione (quanto al soggetto del poema) è intorno alle azioni [*Poética*, 1449b], dee avere grandissimo riguardo il poeta che le azzioni ch' egli si piglia per soggetto e per fondamento

⁵¹ Véase Weinberg, 1952,1961, y, en general, Patterson, 1970.

della fabrica della opera sua portino con essoloro, *et nella disposizione et nelle altre parti, tanto del verisimile che non rimanga priva di fede*; et che una parte così dall'altra dipenda che, o necessariamente o verisimilmente, l'una venga dietro l'altra. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, p. 88, cva. mía)

O sea, las digresiones han de estar estrictamente justificadas, como recuerda Minturno, al señalar que los poetas, mediante las fábulas, fingían o representaban

in Ulisse [...] callidum prudentemque virum; in Aenea et pium et fortem, [...] in Achille magnanimum et iracundum adolescentem. [...] Itaque deterrimae fabulae sunt in quibus neque verisimiliter neque ulla necessitate, vel accersita vel interiecta quaedam videmus. [...] At vero ut qua effingimus acciones, aliae simplices, aliae connexae et implicatae sunt; ita fabulas esse oportebis (Sebastiani da Minturno, *De poeta*, pp. 124-126),

aunque su acción o circunstancias estén muy alejadas del presente⁵².

Pigna, en cambio, insiste en que han de tener el mínimo orden de la épica:

[los romanzi] una mistura fecero nel vero all'ora poco riguardevole; ma dopo talmente acconcia e vaga, che la disunità di più cose unità pareva, *e perché d'erranti persone è tutto il poema, egli altresì errante è*, inquanto che piglia e intermette infinite volte cose infinite, e sempre con arte. Perciò che se bene l'ordine epico non observa, non è che una sua regola non habbia. (Pigna, *I romanzi*, pp. 44-45, cva. mía)

Las aventuras de los caballeros errantes (las «prose francesche» de Speroni) acaban marcando el (des-)orden narrativo del *romanzo*, «altresì errante» como aquéllos.

No es del todo cierto para el *Peregrino*, cuya estructura está marcada en gran medida por el itinerario mariano, pero, siguiendo el cuarto principio horaciano (vv. 42-45), Lope gradúa el interés del lector disponiendo los acontecimientos importantes cuando lo requiere la tensión narrativa y alterando, también cuando es preciso, el orden cronológico, «histórico». El lector tendrá que leer más de media novela para encontrar las «secuencias de enlace»⁵³. Sólo hacia el final, así, sabemos las peripecias de Nise:

¿No fuiste tú, Nise mía, la que con traje de moro y el nombre de Azán Rubín me sacaste de Fez y de la esclavitud de Salí Morato? ¿No te perdiste conmigo, volviendo de Italia, en la nave Rosaura, que se abrió desde la quilla a la gavia a vista del puerto de Barcelona [...]? ¿No viviste en la cárcel del perdido seso tanto tiempo fuera de ti misma a fuerza del dolor de mi muerte [...]? ¿No volviste a padecer nuevos naufragios en las Pomas de Marsella y,

⁵² «Ma vogliamo però queste fizioni essere di maniera composte et congiunte insieme con tal ordine che non disconvenga il finto dal vero, quanto alla composizione et alla disposizione, como dimostra Orazio nella sua *Poetica* [v. 151]. [...] Perchè ove l'istorico dee solo scrivere i fatti et le azzioni vere et come in effetto sono, il poeta no quali sono ma quali esser debbano le mostra ad ammaestramento della vita. Et questo è anco stato cagione che, ancoraché i poeti scrivano cose antiche, nondimeno cercano che convengano ai costumi et a l'età loro, introducendo cose dissimile a' tempi antichi et convenevoli ai loro, come si vede in Vergilio di Enea, il quale, quantunque venisse da Troia» (Giraldi, pp. 92-93, cva. mía).

⁵³ Así llama González Rovira (1996, p. 211) a las analepsis de los diversos personajes.

últimamente herida de tu hermano, celoso de que eras hombre, yaces en tierra estraña enferma a o muerta? (*Peregrino*, V, pp. 432-433)

Recapitula anteriores episodios, resuelve simultaneidades narrativas, recoge entrelazamientos, cierra digresiones inconclusas y expone las principales peripecias que ha ido narrando con otras tantas analepsis.

LA ENÁRGEIA O EVIDENTIA, Y LA SPREGGIATURA

Todo lo cual no implica que se escriban «cosuccie», como señala Gibaldi, para dotar de *energeia* al relato⁵⁴:

Sarà adunque [...] allo scrittore di cose gravi et illustri questa ferma regola: che traslasci quelle descrizzioni che o possono recare fastidio o sono senza grazia o sono indegne della grandezza eroica et traggono il poeta fuori de' suoi termini. Perchè la '*energeia*' nel poeta (per parlare alla greca), apresso i latini et apresso noi, *non sta nel minutamente scrivere ogni cosuccia*, qualunque volta il poeta scrive heroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia c'ha il poeta per le mani. Et la virtù dell'energia, la quale noi possiamo demandare 'efficaccia', si asseguisce qualunque volta non usiamo né parole né cose oziose. (Gibaldi, *Discorso dei romanzi*, p. 97, cva. mía)

Vale decir: no debe de rebajarse la narración a este costumbrismo, al abuso de detalles, que es una característica del estilo bajo, forense, memorialista o epistolar. Seguramente tiene presente a Cicerón: «Omnia docentes et dilucidiora non ampliora, facientes» (*Orator*, V, 20). Es decir, los oradores que usan el estilo bajo lo explican todo y procuran que las cosas estén más claras, aunque no más 'amplias'. En este sentido, no está muy lejos del Tasso cuando critica a Ariosto por su indecoroso lenguaje, o, mejor, por trocar decoro por *evidentia*:

Però, avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece l'Ariosto quando disse: «Ch'a dire il vero, egli ci avea la gola; / ... / e riputata avria cortesia sciocca, / per darla altrui, levarsela di bocca». [...] *Parlari, per dire il vero, troppo popolareschi* sono quelli, e questi inclinati alla bassezza comica per la disonesta cosa che si rappresenta, disconvenevole sempre all'eroico. (Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, III, cva. mía)

El supuesto realismo de Gibaldi no equivale a naturalismo o verismo, sino a evidencia representativa (*enárgeia*), basada más en la coherencia que en la verdad contingente,

⁵⁴ Quintiliano distingue *energia*, que es el vigor caracterizado por la ausencia de cosas inútiles: «cuius propria sit virtus non essent quae dicuntur otiosa» (*Inst. orat.*, VIII, iii, 89), de *enárgeia*, o sea, la capacidad de presentar vívidamente los hechos: «quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere» (VI, ii, 32). Aplicado a las letras españolas del Siglo de Oro, véase López Grigera, 1994b, donde constata la «suma importancia» que se le dio a la descripción entre los preceptistas y «el crecimiento desmesurado de la figura de pensamiento llamada *evidentia*» (p. 145). Véanse también Allen, 1976-77, y Cascardi, 1976-77.

«sulla legge della rappresentazione più che sulla realtà storica o naturale»⁵⁵. En este sentido, Giraldi hace derivar su estética hacia la «spreggiatura» ('naturalidad', 'no afectación'), o sea, hacia la virtud que defiende Castiglione en *El cortesano*⁵⁶. Así, los *romanzi* deben esconder su artificio:

sono più grati e più dilettaño quanto sono più vicini al naturale, ed in loro meno si vede l'artificio. E per dare di ciò una regola generale, è da supere che il più bello dell'artificio è con tanta arte nasconderlo, che a pena vi si scorga. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 92-93)

Y para dotarlos de *enárgeia*,

de fare il poeta quello che fa il dipintore intorno alle figure, e, come questi, colla varietà dei colori e delle ombre attamente insieme congiunti, [...] così il poeta, con la varietà degli ornamenti e col traporvi altre parti che ornamento non siano, deve dare *la grazia, la vita e lo spirito* al suo poema: ché la poesia non è altro que una dipintura que abbia la vida e que ragioni. [...] Le cose adunque que abbiamo detto [...] sono quelle que se son sparse nell'opera con misura, a tempo e a' suoi luoghi dal poeta dei romanzi gli danno la vida, movendo gli affetti e poniendo le azioni e i costumi nel cospetto di chi legge, *non altrimenti che se in effetto lor vedessero con gli occhi*. (Giraldi, *Discorso dei romanzi*, pp. 159-160, cva. mía)

En el *Peregrino* (como en el *Persiles*) la misma descripción de los *loca realia* incrementa la visualización, la *evidentia*. Por otra parte, las representaciones de los autos ya son lo suficientemente «enérgicas», «enérgicas» o «evidentes»⁵⁷, porque tiene una gran capacidad de presentar vívidamente los hechos; los están literalmente «viendo». Tanto los versos mismos como las acotaciones, por ejemplo:

Corrieron a este tiempo una cortina, descubriéndose la nave del Deleite, toda la popa dorado y llena de historias de vicios, así de la divina como de la humana historia, encima de la cual estaban muchas damas y galanes comiendo y bebiendo, y alrededor de las mesas muchos truhanes y músicos. Los siete pecados mortales estaban repartidos por los bordes, y en la gavia del árbol mayor iba la Soberbia en hábito de grumete. (*Peregrino*, I, p. 133)

La *evidentia* aquí, como apuntaba Giraldi, no resulta de copiar del natural; a veces, al contrario: es una suerte de mimesis fantástica (con o sin écfrasis), que lima el artificio y el excesivo ornato retórico, para alcanzar un resultado «natural» (la «spreggiatura» de Castiglione), que es el que «mueve los afectos» del lector.

Cervantes, en el *Quijote*, lleva al extremo el recurso de la *enárgeia*⁵⁸, trayendo «delante de los ojos» del lector las vívidas escenas, que pueden mover y provocar tanta admiración como las del *Peregrino* o del *Persiles*, pues tan admirables son las locuras de un hidalgo en La Mancha (que tan poco de sí daría, en principio) cuanto las de *Persiles*

⁵⁵ Jossa, 1996, p. 143, de modo que «il decoro si configura, in altri termini, come strumento di controllo (umanistico e realistico) della meraviglia (aristotelica e illusionistica)». Para el concepto de maravilla en Tasso, Esteve, 2009, pp. 81-86.

⁵⁶ Aunque lo dedica a las artes plásticas, vale la pena el artículo de Rosci, 1956, pp. 62-65.

⁵⁷ Es el principal recurso del teatro del Siglo de Oro, como nos ilustra estupendamente Azaustre, 2009.

⁵⁸ Véase Lozano-Renieblas, 2005.

por esos exóticos mundos de Dios⁵⁹. Si Lope desprecia el verismo (salvo en las comedias «costumbristas» y en algunos pasajes de sus cuatro novelas), Cervantes criticará, precisamente, que todo se supedite a aquel concepto de estilo elevado de que hace gala Lope, y lo hace desde el prólogo mismo del *Quijote*, donde reprocha el relativismo del *Peregrino* (o de algún análogo), sus excesivas, falsas (o sea, inverosímiles), «transiciones» de la amoralidad a la piedad:

guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído [o sea, 'moralmente desencaminado'] y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle. (*Quijote*, I, prólogo)

O sea, a la indecorosa adecuación entre el tema de la obra y el estilo o registro lingüístico la resalta, irónicamente, el adjetivo «ingenioso»: 'creativo', incluso 'original'; un decoro inverosímil, en suma, falto de coherencia.

LA «HENDÍADIS» ESTÉTICA CERVANTINA

El término «hendíadis» pretende manifestar el contraste con la uniformidad y coherencia estética de Lope en su narrativa larga de principios del siglo xvii. Porque las del decoro son dos líneas paralelas, que pocas veces coincidirán a lo largo de los siglos, aunque compartan el mismo origen: las preceptivas sobre el *romanzo*, especialmente Tasso. Y al igual que éste buscó constantemente un punto de equilibrio entre uso y norma, historia y alegoría, verdad de los hechos y verdad de Dios, Cervantes lo rompió al superar las normas del poema heroico con el *Persiles*, y del *romanzo* con el *Quijote*:

il poema eroico non potrà essere solo contemplazione, concetto, universale, perché la sua dimensione è e resta umana. Intorno a questo punto, l'impossibilità di una rappresentazione umana del divino, si consumerà, infine, la crisi del Tasso, che sarà la crisi crisi di *tutto* il poema, inteso como 'genere' narrativo: da questo momento non sarà più possibile *raccontare*, in Italia. Solo distruggendo il poema, la sua forma, la sua impalcatura teorica, solo recuperando la favola e l'intreccio, la varietà e la digressione, si potrà tornare al piacer dell'affabulazione, al gusto della narrazione; e nascerà il romanzo moderno. Non in Italia, però: in Spagna, con Cervantes (Jossa, 1996, p. 307, cva. suya)

La novela moderna a que alude Jossa, se da con la «hendíadis» estética cervantina, o sea, con la yuxtaposición, que no polaridad, de *romanzo* y novela; «por el contrario, se trata más bien de áreas contiguas, sin que exista una clara demarcación entre ellas, según podría mostrar el análisis de algunas novelas cortas intercaladas en el»⁶⁰. Un claro ejemplo ya se da en el capítulo tercero de la Primera parte, donde, según Riley,

⁵⁹ Sin que en ninguno de los dos casos se rebase la exigible verosimilitud: «Cervantes's concept of verisimilitude, in the realm of comedy, is symmetrical to its counterpart in his prose epic; both concepts include *admiración*, wonderment, as an essential ingredient; both imply that fiction draws near the edge of fantasy, without quite toppling off. The object of *admiración* is, of course, very different in the two cases: outside folly in one; heroic or romantic in the other» (Close, 1994, p. 101). Véase Riley, 1966, pp. 229-230.

⁶⁰ Riley, 1981, p. 196.

se equiparan de forma clara la carrera caballeresca y la picaresca [el ventero joven], descritas como una sola profesión que implica el viaje en busca de aventuras; [...] estas dos figuras antitéticas se encuentran en un terreno neutral entre dos mundos sociales y estilísticos separados. El encuentro se sitúa en un tercer espacio, uno nuevo, genéricamente diferente (aunque anticipado, en parte, por *La Celestina*). [...] Así, el encuentro es más que la reunión de dos personajes literarios: en realidad se trata de una confrontación de dos géneros que son prácticamente irreconciliables. Probablemente por primera vez en la historia literaria, un escritor completamente consciente de las implicaciones de lo que hacía los reunía en un mismo nivel⁶¹.

Es decir, presenta, sin transición (y sin ambages), los dos grandes estilos «a la vista» del lector, que, por lo mismo, no puede llevarse a engaño, sabe perfectamente qué es libresco y qué real o verosímil, qué producto de la mente de DQ y qué un «documento», un «morceau de vie», qué es sublime y qué cómico; de modo que en ningún caso se pueda llegar a la enajenación, a la mimesis libresca. Pero, al mismo tiempo, al disponer, consecutiva o simultáneamente, la realidad más verista o «costumbrista» con recreaciones de novelas idealistas, aquella realidad se magnifica, se transforma, porque el lector la «lee» desde otra perspectiva, la que propicia, precisamente, aquella yuxtaposición, aquel «filtro», aquella perspectiva⁶². Se completa el proceso de desalegorización, en palabras de Aurora Egido⁶³, o, como apunta Close, «the gloriously anarchic association of all kinds of literary representation —picaresque, pastoral, farcical, tragic, mythic— on a single supposedly quasi-historical plane»⁶⁴, donde se da aquella convivencia estilística o «entrecruzamiento» (al decir de Forradellas).

Traduciendo a los términos que he descrito sucintamente aquí, se puede decir que el edificio novelesco cervantino (especialmente el *Quijote*) no cabe en aquellos cimientos horacianos de que se sirvió Lope con los tratadistas italianos: la unidad de acción apenas alcanza ocho capítulos, máxime con la aparición de un deuterogonista tan importante como Sancho; el decoro no puede darse con la «hendíadis», pues van alternando el «verismo» («evidente») y el idealismo (literario); lo mismo cabe decir del orden, pues son tantas simultaneidades, tantos entrelazamientos. Obviamente, la *enárgeia* y, en

⁶¹ Riley, 2001, pp. 211-212.

⁶² A este particular son muy iluminadoras las palabras de Forradellas, 2005, p. 290: «En el *Quijote* se mezclarán, partiendo de un mundo que parece procedente de la realidad observada, hechos e interpretaciones que la transforman en algo que está más allá de ella; lo caballeresco, lo cortés, lo pastoril o, incluso, lo picaresco, se intercalan en lo cotidiano; pero de pronto, en una inflexión estilística, inadvertida, se devuelve al lector a lo habitual. [...] Estos entrecruzamientos de los referentes que podríamos llamar realistas y los inverosímiles o literarios son nudos que propician la difuminación de fronteras, en una perspectiva problemática que es ya novela moderna». Todo esto lo hace caber en el género «historia», a cuya «falsificación» alude Blasco, 1989, pp. 51-53.

⁶³ «La novela barroca inició, tras los pasos del *Lazarillo*, un proceso de desalegorización que cristalizó tanto en la picaresca como en la obra cervantina y que favoreció la mezcla genérica, lo mismo que la comedia. [...] El trasvase de temas, motivos y personajes o situaciones de una a otra fue enorme» (Egido, 1992, p. 24).

⁶⁴ Close, 1994, p. 101. Por otra parte, señala Wicks, 1974, p. 243, que la obra de Cervantes «is a good example of mixture. Structurally it combines the character novel and the panoramic novel; modally it mixes the romantic quest, the picaresque journey through a tricky world, the tragic and the sentimental, the comic and the satiric. [...] All previous fictional traditions —the epic, romance, pastoral, satire, picaresque— are filtered through it». Véanse también Wicks, 1978.

segundo lugar, la «spreggiatura» son las que caracterizan al *Quijote*: casi vemos los molinos, casi olemos a Sancho en la aventura de los batanes, o nos empapamos con el vino de los odres.

Quizá lo más llamativo, con todo, sea el particular uso del decoro. Así, al principio de la Segunda parte⁶⁵, el escudero tiene que escuchar esta entremesil admonición de su mujer:

Sanchico tiene ya quince años cabales, y es razón que vaya a la escuela, si es que su tío el abad le ha de dejar hecho de la Iglesia. Mirad también que Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos; que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno; y, en fin en fin, mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada. (*Quijote*, II, 5)

De las palabras del narrador y del posterior desarrollo del personaje es posible colegir que en esta Segunda Parte Cervantes querría que el lector indujera que la mujer de Sancho pudo haber sido una «manceba de abad» y que, por lo tanto, el abad fuera «tío» de Sanchico en este paternal sentido. Esta figuración alcanza hasta el penúltimo capítulo, cuando llegan otra vez al lugar los dos héroes y los recibe una caracterizada Teresa:

Ni más ni menos se las habían dado [nuevas de la llegada de don Quijote y Sancho] a Teresa Panza, mujer de Sancho, la cual, desgredada y medio desnuda, trayendo de la mano a Sanchica, su hija, acudió a ver a su marido (*Quijote*, II, 73),

cuyo entremesil figura convive con la «gravedad» de la caída de príncipes que encarna, real y paródicamente, su marido, quien, cuando abandone la corte ducal, tan preñada de mascaradas, confirmará el compromiso moral previamente adquirido y explicitado en II, 53 y rubricado retóricamente en II, 55⁶⁶.

CONCLUSIÓN

Cervantes rompe las costuras del estrecho traje que los teóricos italianos hicieron a medida del *romanzo* ariostesco, que Lope se pone con algunos ajustes (Céspedes, el Pinciano...), pero respetando el corte original, la hechura que le dio Tasso, consciente de que era provisional. Habrían leído a Giraldis y Tasso (y, por supuesto López Pinciano)⁶⁷, pero ni Cervantes ni Lope conocerían con detalle la polémica italiana en torno al *Orlando* y al *romanzo* en general; pero sí que fueron conscientes de los principios básicos que he citado y aportaron soluciones prácticas que hicieron evolucionar la narrativa larga, según el modelo del *romanzo* (*Peregrino* y *Persiles*). Pero Cervantes, en fin, con la multiplicidad de acciones, el «evidente» verismo, la simultaneidad de episodios y la «indecorosa» yuxtaposición de modelos y géneros en el mismo texto, creó la novela moderna: el *Quijote*.

⁶⁵ Cualquier interpretación exige ver el trabajo Lapesa, 1993; también puede verse Serés, 1995-97.

⁶⁶ Sobre este aspecto me extendí en Serés, 2000.

⁶⁷ Baste ver Canavaggio, 1958; Riley, 1966; Close, 2007.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, Kenneth P., «Cervantes' *Galatea* and the *Discorso intorno al comporre dei romanzi* of Giraldi Cinthio», *Revista Hispánica Moderna*, 39, 1-2, 1976-77, pp. 52-68.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de, «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 33-41.
- AZAUSTRE, Antonio, «Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecuca, I. Arellano y G. Serés, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 29-49.
- BALBUENA, Bernardo de, *El Bernardo: poema heroico* [1624], Madrid, Gaspar y Roig, 1852.
- BATAILLON, Marcel, «*La desdicha por la honra*, génesis y sentido de una novela de Lope», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 373-418.
- BLASCO, Javier, «La compartida responsabilidad de la "escritura desatada" del *Quijote*», *Criticón*, 46, 1989, pp. 41-62.
- BROWNLEE, Marina S., *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context*, Maryland, Studia Humanitatis, 1981.
- CANAVAGGIO, Jean, «Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 6, 1958, pp. 13-107.
- CARAVAGGI, Giovanni, *Studi sull'epica hispánica del Rinascimento*, Pisa, Universidad, 1974.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras, Madrid, CSIC, 1958.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002.
- CASCARDI, Anthony, «Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio, and Spanish Poetics», *Revista Hispánica Moderna*, 39, 1976-77, pp. 150-155.
- CASTELVETRO, Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et apostata*, Gaspar Stainhofer, Viena, 1570; ed. fac., Munich, Wilhem Fink Verlag, 1967.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, eds. F. Rico et al., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- CHEVALIER, Maxime, «Decoro y decoros», *RFE*, 73, 1993, pp. 5-24.
- CLOSE, Anthony, «Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and His Concept of "la verdad de la historia"», *MLR*, 89, 1994, pp. 88-106.
- , «El *Quijote* y la teoría de la novela moderna», *BBMP*, 85, 2005, pp. 209-223.
- , *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, CEC, 2007.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I., *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Pamplona, EUNSA, 1999.
- DESCOUZIS, Paul, «Filiación tridentina de Lope de Vega: *El peregrino en su patria*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 10, 1976, pp. 125-138.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- DUPRAT, Anne, «Le cheval de Troie. Mimesis et allégorie dans les poétiques de l'épopée au xvi^e siècle», en *La poética renacentista a Europa*, eds. J. Solervicens y A. Moll, Lérida, Punctum et Mimesi, 2011, pp. 139-155.
- EDEN, Kathy, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton, University Press, 1986.
- EGIDO, Aurora, «Las fronteras de la poesía en prosa», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 85-114.
- , «Temas y problemas del Barroco español», en *Historia y Crítica de la Literatura española*. 3/1, dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 1-48

- , «La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2000, 3 vols, I, pp. 11-49.
- ESTEVE, Cesc, «Les poètiques de la meravella a Itàlia (1550-1700)», en *La poètica barroca a Europa*, pp. 71-96.
- ESTÉVEZ, Ángel, «El coloquio en la “mesa de trucos”: claves cervantinas del arte de hacer novelas», en *La tropelía hacia el «Coloquio de los perros»*, Madrid, Artemisa, 2008, pp. 171-198.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, University Press, 1970a.
- , «Cervantes, Tasso, and the romanzi polemic», *Revue de Littérature Comparée*, 44, 1970b, pp. 433-443.
- , *Cervantes Christian Romance. A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, University Press, 1972.
- FÓRNARI, Simone, *Apologia breve supra tutto l'«Orlando furioso»*, en *La sposizione... sopra l'«Orlando furioso» di Ludovico Ariosto*, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1549-1550, 2 vols., I, pp. 31-48.
- FORRADELLAS, Joaquín, «*Don Quijote* entre el libro y la historia», *BBMP*, 85, 2005, pp. 273-294.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.
- , *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980.
- , *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, «Un memorial casi desconocido de Lope de Vega», *BRAE*, 51, 1971, pp. 139-160.
- GAYLORD, Mary Malcom, «Pulling Strings with Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quixote*», *Cervantes*, 18, 1998, pp. 117-147.
- GIRALDI CINTHIO, Giovambattista, *Discorso dei romanzi*, eds. L. Benedetti et al., Bolonia, Millennium, 1999.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Letras divinas y humanas en la *Jerusalén conquistada* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 109-132.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía», en *El teatro en tiempos de Felipe II*, eds. F. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 1999, pp. 65-81.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- , «Estrategias narrativas en *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, Lérida, Milenio / UAB, 2004, pp. 137-149.
- GUILLÉN, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, 2 vols., I, pp. 221-231.
- GÜNTERT, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, eds. E. Fosalba y C. Vaíllo, Bellaterra, UAB, 2010, pp. 229-245.
- , «La pluridiscursividad del *Persiles*», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas del VII Congreso Internacional de la AC*, ed. C. Strosetzki, Alcalá, CEC, 2011, pp. 37-50.
- HERRICK, Marvin T., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- IFE, Barry W., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1992.
- JOSSA, Stefano, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Nápoles, Vivarium, 1996.

- LAPESA, Rafael, «Comentario al capítulo 5 de la Segunda parte del *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la AC*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 11-21.
- LARA GARRIDO, José, «*El peregrino en su patria* de Lope de Vega desde la poética del romance griego», *Analecta Malacitana*, 7, 1984a, pp. 19-52.
- , «La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*», *Edad de Oro*, 3, 1984b, pp. 123-142.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Lope de Vega y el novelar: “un género de escritura”», *BH*, 102, 2000, pp. 411-428.
- LOBATO, María Luisa, «“Odi profanum vulgus et Arceo”: de Horacio a Lope a través de Séneca», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, eds. G. Vega y H. Urzáiz, Valladolid, Universidad, 2010, pp. 683-694.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Sobre el realismo literario del Siglo de Oro», en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 133-139.
- , «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro», en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, pp. 141-150.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. A. Carballo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- LOZANO, Isabel, «La *écfrasis* de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*», *Monteagudo*, 10, 2005, pp. 29-38.
- MAÑERO, David, «Del concepto de *decoro* a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *BH*, 111, 2009, pp. 357-385.
- MARÍN, Nicolás, «La poética del humanista granadino Baltasar de Céspedes», *Revista de Literatura*, 29, 1966, pp. 123-219.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1943 [1905], 2 vols.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969.
- NIEMEYER, Katharina, «La primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1699) y la ficción», en *Homenaje a F. Márquez Villanueva*, ed. P. Piñero, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 571-584.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Razones retóricas para el «Lazarillo»*. *Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- OROZCO, Emilio, «Cervantes y la estructura de la novelística: del Manierismo al Barroco», en *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. J. Lara, Granada, Universidad, 1992, pp. 41-87.
- , «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional», en *Cervantes y la novela del Barroco*, pp. 89-112.
- PATTERSON, Annabel, M., *Hermogenes and the Renaissance: seven ideas of style*, Princeton, University Press, 1970.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La picaresca y los géneros literarios de la Edad de Oro», en *Le roman picaresque*, coord. R. Carrasco, París, Ellipses, 2006a, pp. 29-46.
- , *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006b.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Cervantes y Lope: conciencia de escena», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F. Pedraza et al., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 27-48.
- PÉREZ PASTOR, José Luis, «La traducción del Licenciado Francisco de Cascales del *Ars Poetica* de Horacio», *Criticón*, 86, 2002, pp. 21-39.
- PIGNA, Giovan Battista, *Poetica horatiana*, Venecia, Vincentium Valgrisium, 1561; ed. fac. Munich, Wilhelm Fink, 1969.
- , *I romanzi*, Venecia, Vincenzo Valgrisi, 1554.

- PORQUERAS-MAYO, Alberto, «El problema de la verdad poética en la Edad de Oro», en *Temas y forma de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 94-113.
- RABELL, Carmen R., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, Londres, Támesis, 1992.
- RAMOS MALDONADO, Sandra I., ed., Francisco Cascales, *Paráfrasis a «La Poética» de Horacio*, Madrid, Akal, 2004.
- RICO, Francisco, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968.
- , *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RICO VERDÚ, José, «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 157-178.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966 [1962],
- , «Una cuestión de género», en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 [1981], pp. 185-202.
- , «La novela de caballerías, la picaresca y la Primera parte del *Quijote*» [1989], en *La rara invención*, pp. 203-215.
- , *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990.
- ROBORTELLO, Francesco, *In librum Aristotelis «De arte poetica» explicationes*, Florencia, Laurentius Torrentinus, 1548; ed. fac., Munich, Wilhelm Fink, 1968.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed., Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ROSCI, Marco, «Manerismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento», *Acme*, 9, 1956, pp. 57-81.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá, CEC, 2006.
- SACCHETTI, María Alberta, *Cervantes' «Los trabajos de Persiles y Sigismunda». A Study of Genre*, Londres, Támesis, 2001.
- SCRIVANO, Riccardo, «Sulla nozione di “uso” nel Tasso», in *Poetica e stile*, Padova, Liviana, 1976.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, *De arte dicendi liber unus*, Salamanca, M. Gastius, 1558.
- , *In «Artem poeticam» Horatii annotationes*, Salamanca, Ioanem et Andream Renaut, 1591.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo*, Londres, Támesis, 2006.
- (ed.), Lope de Vega, *La Dragontea*, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «“Oh estudio liberal, discreto amigo”: Lope y la apología del sabio», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 291-342.
- SCALIGERO, Julio César, *Poetices libri VII*, Lyon, Antonium Vicentium, 1561.
- SEBASTIANI DA MINTURNO, Antonio, *De poeta*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1559.
- SERÉS, Guillermo, «El entremés de los Panza y el “tío abad” de Sanchico (*Quijote*, II, 5-72)», *Anales Cervantinos*, 33, 1995-1997, pp. 27-38.
- , «Uso y parodia de algunos recursos retóricos en el *Quijote*, II, 55», *BHS* (Liverpool), 77, 1, 2000, pp. 47-56.
- , «La poética historia de *El peregrino en su patria*», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 89-104.
- , «“La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí” (*Persiles*, III, 14). Principios del comparatismo cervantino», en *Cervantes en el espejo del tiempo*, coord. M^a C. Marín, Zaragoza, Universidad, 2010, pp. 441-464.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1977, 2 vols., II, pp. 469-494.

- , «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del VII Congreso de la AIH*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 987-995.
- SPERONI, Sperone, *Dialogo delle lingue e dialogo della rettorica*, int. G. De Robertis, Lanciano, R. Carabba, 1912.
- STAÇO, Aquiles, *Q. Horatii Flacci De arte poetica liber ad Pisones cum... commentariis*, Amberes, 1553.
- TASSO, Torquato, *Apologia in difesa della «Gerusalemme Liberata»*, en *Prose*, Milán, Ricciardi, 1959, 2 vols., I, pp. 411-485,
- , en *Scritti sull'Arte poetica*, ed. E. Mazzali, Milán, Einaudi, 1977, 2 vols., I, pp. 65-139.
- , *Discorsi dell'arte poetica*, en *Prose*, I, pp. 349-410.
- , *Discorsi del poema eroico*, en *Prose*, I, pp. 487-729.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. Making of «La Dorotea»*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- TUBAU, Xavier, «Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila», *RFE*, 90, 2010, pp. 303-330.
- VEGA, Lope de, *El desconfiado*, en la *Trecena parte de las comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620.
- , *La Dorotea*, ed. Erwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1968².
- , *La Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951-1954, 3 vols.
- , *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VILA, Juan Diego, «Lectura e imaginario de la femineidad en las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. I. Lozano y J. C. Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 697-708.
- VILANOVA, Antonio, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989 [1951], pp. 326-409.
- WEINBERG, Bernard, «Castelvetro's Theory of Poetics», en *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane, Chicago, University Press, 1952, pp. 349-371.
- , *A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1961, 2 vols.
- WICKS, Ulrich, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, 89, 1974, pp. 240-249.
- , «The Romance of the Picaresque», *Genre*, 2, 1978, pp. 29-44.
- WILLIAMSON, Edwin, «“Intención” and “Invención” in the *Quijote*», *Cervantes*, 8, 1988, pp. 7-22.
- ZATTI, Sergio, Il «“Furioso” fra epos e romanzo» tra epos e romanzo», *GSLI*, 163, 1986, pp. 481-514.
- , *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milán, Bruno Mondadori, 1996.
- ZIMIC, Stalislav, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 3, 1970, pp. 49-64.
- , «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales Cervantinos*, 15, 1976, pp. 19-119.

El Calderón que olvidó o repudió Calderón

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

Hay indicios consistentes de que la obra de Calderón fue más grande de lo asumido oficialmente. Me refiero ahora solo al tamaño. Que su producción de comedias era mayor que la consignada en las listas conocidas que él mismo elaboró al final de sus días lo prueban las adiciones posteriores, una parte de las cuales alcanzó a identificarlas Vera Tassis, no sin las renuencias de sus contemporáneos y de los nuestros; otras salieron a la luz después hasta completar el corpus que hoy la generalidad de calderonistas da por bueno. Pero el caso no debe darse por cerrado: caben aún nuevas incorporaciones, no tanto de las obras que tradicionalmente se han dado por perdidas como de otras que el poeta olvidó o rechazó, correspondientes en buena medida a las primeras fases de su trayectoria, a ese tiempo de gran productividad en que compitió por la monarquía cómica contra Lope y sus posibles sucesores. Algunas de ellas han podido sobrevivir apátridas y desorientadas. Lo que aquí se ofrece es el resultado del interés que desde hace años me han suscitado esas confusas fronteras de su repertorio¹.

LAS BASES DEL CANON DE COMEDIAS DE CALDERÓN

La versión «oficial» de dicho repertorio se ha construido en lo principal a partir de las listas de Carlos II (también llamada de Marañón) y de Veragua, con toda probabilidad elaboradas en el año 1680, muy cerca de la muerte del escritor². Tras esta,

¹ Ver Vega García-Luengos, 2001, 2002, 2003, 2005a, 2005b, 2006, 2007a, 2007b, 2008a, 2009, 2010, 2011. En especial entronca con el trabajo de 2008. Las páginas que siguen quieren servir de balance de lo hecho y publicado de forma desperdigada hasta ahora, al tiempo que aportan las novedades surgidas en las averiguaciones posteriores. En los tiempos recientes estas mismas cuestiones han preocupado a otros especialistas, cuyos estudios serán convenientemente asumidos en el presente: Coenen, 2006, 2009a y 2009b; Cruickshank, 2011.

² La solicitada por Francisco Marañón, Secretario del Patriarca de las Indias, en nombre de Carlos II se conserva en una copia manuscrita del siglo XVIII (BNE: Ms. 10.838, fol. 288r-290r) y fue publicada por

su editor Juan de Vera Tassis incluyó algunas obras más en los apéndices que acompañan cada una de las partes que publicó entre 1682 y 1691, con rectificaciones ocasionales. Se han considerado asimismo los listados de comedias rechazadas, tanto el que el propio Calderón insertó en la *Cuarta parte* (1674) como los de su editor, incluidos en los volúmenes de los que se responsabilizó.

Del examen detallado de las listas de comedias auténticas de 1680 y de espurias de 1672, realizado ya en otro lugar, se derivan varias certezas³:

a) No se utilizó para elaborar las de auténticas una documentación que diera noticia fidedigna de la larga trayectoria de escritura de la que tenía que dar cuenta. El hecho de que el orden de los títulos no tenga nada que ver con la cronología, ni con los géneros o los temas de las obras, sino con el que guardan en las cinco partes aparecidas a nombre de Calderón, sin excluir ni siquiera la *Quinta parte* de 1677, denunciada como apócrifa por el propio escritor, descarta que se sirviera de un posible inventario ideal elaborado por el poeta para registrar sus obras a medida que las escribía.

b) No se puso demasiado cuidado en suplir la falta de ese documento. También hay huellas claras de la negligencia en la confección de esas listas. Así, la primera repite como correspondientes a obras distintas los títulos alternativos de una sola: *Cada uno para sí* y *No siempre lo peor es cierto*. Por otro lado, a pesar de la poca distancia temporal entre ambos listados, el segundo tiene cuatro comedias más que el primero: *No hay burlas con el amor*, *Bien vengas mal, si vienes solo*, *Certamen de amor y celos* y *Los cabellos de Absalón*. Solo esta última pudiera explicar su ausencia primera en la duda de incluirla por parte de Calderón, debido a que su autoría no es en exclusiva, al tener, como acto segundo, el tercero, con escasas variaciones, de *La venganza de Tamar*, atribuida a Tirso de Molina. Las cuatro son anteriores a 1640, por lo que no se puede achacar su falta a que se hubieran escrito recientemente. También en la lista de comedias rechazadas de la *Cuarta parte* (1672) se constatan deficiencias: no solo porque se registren dos títulos de la misma comedia como si fueran de distintas, *Mudanzas de la Fortuna* y *El rigor de las desdichas*, o falten muchos, como demuestran los listados de supuestas espurias de Vera Tassis en las que figuran algunos que ya circulaban en 1674, sino, sobre todo, porque incluye otros que no debería, por corresponder a comedias que ningún calderonista niega hoy. Es el caso de *Los empeños que se ofrecen*, aunque el título que recibe en las listas de 1680 es *Los empeños de un acaso*, el mismo con el que Vera incorporó la obra en la *Sexta parte*. Algunos otros más estarían bajo sospecha, como he tratado de mostrar en varios trabajos de los últimos años y que recordaré luego: *El perdón castiga más*, *La batalla de Sopenetrán*, *El prodigio de Alemania*.

c) Se utilizaron filtros para dejar fuera determinadas piezas, muy posiblemente con el objeto de asear el brillante currículum teatral del longevo poeta, que sentía ya cercana su muerte. De ellos se dará cuenta un poco más adelante.

Wilson, 1962. La del duque de Veragua, Pedro Manuel Colón de Portugal, le fue enviada por carta, en respuesta del poeta a una demanda del duque por el mismo medio, y se incluyó en el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca...* de Gaspar Agustín de Lara (Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684). La reprodujo Juan Eugenio Hartzenbusch (en Calderón, 1848-1850, I, pp. xxxvi-xlii). También hay una copia manuscrita del siglo xviii en la BNE (MS 3.991, fols. 71r-79v). Para la propuesta de fechas, ver Reichenberger, 1981, III, p. 23 y Vega García-Luengos, 2008a, pp. 249-250.

³ Ver Vega García-Luengos, 2008a.

CALDERÓN ANTE LA IMPRENTA

La falta de un control riguroso y efectivo sobre una obra producida a lo largo de 60 años que reflejan las listas se da la mano con la que emana de la publicación de sus textos. Ni siquiera cuando parece que pudo estar más interesado, como en los casos de las partes *Primera* (1636) y *Segunda* (1637), transmite la sensación de entregarse con total empeño a procurar la mejor edición⁴. Los contenidos de ambos tomos son desiguales, no concordantes con un interés claro en levantar un monumento perdurable a la memoria de su celebrada participación en un arte efímero. Y a medida que pasan los años aún se va desinflando más, hasta llegar a manifestar palmariamente su desentendimiento: «a pesar del deajo con que ya miro esta materia» —dice al dedicar la *Cuarta parte* en 1672. Años más tarde, en el prólogo del tomo de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, de 1677, y en la respuesta al duque de Veragua, de 1680, motivada por la demanda que este le había hecho de una relación de sus comedias, lamenta —valiéndose de una expresión que con cierta frecuencia encontramos en ellas— su «deshecha fortuna». Sus palabras declaran un manifiesto abandono de su control e incluso un cierto disgusto por su recuento, al que solo habría accedido en las dos ocasiones que se le conocen por la relevancia de las personalidades que se lo reclamaban. Pero el distanciamiento estoico se convirtió en enfado cuando en 1677 apareció la falsa *Quinta parte*, con diez comedias, de las que sin razón rechazó cuatro.

A pesar de lo que en ocasiones se ha dicho sobre el cuidado que puso Calderón en la publicación de sus textos, las palabras y los hechos nos dicen que el dramaturgo más publicado del teatro áureo experimentó, por lo general, un desapego hacia la llegada de sus obras a la imprenta. Como si lo hiciera a remolque, con desgana e, incluso, contrariado.

Vayamos al comienzo de esta historia para recordar lo que dice la dedicatoria de la *Primera parte* (1636), que, aunque firmada por José Calderón, se plantea con recursos de la *captatio benevolentiae* propios del artista y no del editor; a lo que debe sumarse que fue Pedro quien pidió el privilegio:

Con todo eso he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que, ya que han de salir, salgan enteras por lo menos, que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas.

Es cierto que cuando los autores proclaman que no desean escribir o publicar, pero que algo o alguien les ha obligado, incurren precisamente en uno de los tópicos de la *captatio*. Pero eso no quiere decir que sea falso en todos los casos, o que no haya

⁴ Hay un claro interés en participar en la publicación de partes de comedias que se produjo tras la suspensión de licencias que la Junta de Reformatión impuso a la literatura de ficción en el Reino de Castilla durante diez años. Calderón necesitaba reafirmar su creciente prestigio como dramaturgo, al tiempo que reivindicar la autoría de comedias que habían aparecido fraudulentamente a nombre de Lope de Vega. En el caso de la *Segunda parte*, se añadía además un posible afán de ostentar su recién concedido hábito de la orden de Santiago. Más precisiones sobre las circunstancias personales y generales que rodearon la publicación de estos dos volúmenes pueden verse en Iglesias Feijoo, 2006 y Fernández Mosquera, 2005.

suficiente verdad. Nunca sabremos cuánta hay en esa aseveración de «que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas», pero el caso es que Calderón parece actuar como si fuera así. Solo se aprecia que afronta decididamente la responsabilidad en el tomo de autos de 1677. Y lo hace también empujado por la aparición de la *Parte quinta*.

LOS FILTROS. TIPOLOGÍA DE LAS COMEDIAS AUTÉNTICAS AUSENTES
EN LAS LISTAS DE CALDERÓN

No es fácil decidir en todos los casos qué comedias auténticas de Calderón no están en esas listas ni las razones para ello. Las que se dejan entrever van desde el simple olvido al rechazo consciente, es decir, al repudio. Si importante es rescatar las que pudieron deberse al primer motivo, aún es más atractivo recuperar las del segundo.

Sí que están claros dos tipos de excluidas sistemáticamente, a las que más que de rechazadas convendría calificar de «desestimadas». Es uno de ellos el de las comedias en colaboración, fórmula que debió de practicar con asiduidad, a juzgar por el creciente número de las que se le han ido asignando desde que Vera Tassis sacara la primera lista de seis en los paratextos de la *Verdadera quinta parte* (1682) hasta hoy, en que son trece las registradas, más dos perdidas y otras dos posibles de las que daré noticia en estas páginas.

El otro tipo «desestimado» es el de las comedias burlescas. Calderón fue durante muchos carnavales el poeta cómico predilecto de la corte de Felipe IV, la más aficionada a este subgénero de cuantas han existido en España. Ni una sola de las que se nombran en las listas de 1680 lo es con seguridad. Muy probablemente lo fuera *Don Quijote de la Mancha*, ya que sabemos que se exhibió la noche del martes de carnaval de 1637 en el Buen Retiro, pero hoy está en paradero desconocido. Quizá también *La Celestina*, otra de las perdidas, nombrada inmediatamente después en las susodichas listas. Lo cierto es que solo ha llegado hasta nosotros la de *Céfalo y Pocris*, que no figura en ellas y que fue rescatada por Vera Tassis, con el rechazo de algunos calderonistas. ¿Consideró don Pedro que colaboradas y burlescas eran obras de circunstancias, inadecuadas para que se le recordase por ellas? Es una explicación bien razonable.

Pero el filtro pudo ser de índole diferente al del prestigio artístico: por ejemplo, moral. La ausencia en las listas de *Las tres justicias en una*, escrita entre 1630 y 1637, y la información que sobre ella da Bances Candamo en el *Theatro de los theatros* llevan a pensar que este es el caso de la comedia en cuestión:

Don Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia *De un castigo tres venganzas*, que escribió siendo muy mozo, porque un galán daba una bofetada a su padre y, con ser caso verdadero en Aragón y averiguar después que era el padre supuesto y no natural, y con hacerle morir, no obstante, en pena de la irreverencia, con todo eso don Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso⁵.

⁵ Bances Candamo, 1970, p. 35.

Aunque confunda el título, es claro que el argumento corresponde a *Las tres justicias en una*. Por qué no pensar que los mismos escrúpulos morales del poeta octogenario actuaron en más ocasiones.

Otro de los posibles filtros es el deterioro textual al que podrían haber llegado determinadas piezas cuando volvió a encontrarse con ellas tras los años de enajenación a que obligaba su venta y algunos más en que pudieron vagar perdidas. Este criterio está respaldado por las palabras del propio Calderón, que en más de una oportunidad negó reconocer comedias que podrían haberle pertenecido: «ya no eran mías las que lo fueron» —dice en los preliminares de la *Cuarta parte* (1672)—; para apuntalar aún más la idea unos años después en la carta al duque de Veragua (1680): «concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean».

También algunas de las exclusiones podrían deberse al intento voluntario de «silenciar» versiones primeras de comedias que luego fueron reescritas. Es verosímil que algo así ocurriera con *La señora y la criada* para no aparecer en las listas, mientras que sí lo hace *El acaso y el error*; o con *La sibila de Oriente*, aprovechada en el auto sacramental *El árbol de mejor fruto*.

Y, por supuesto, hay que contar con los problemas de memoria. No tuvo que resultar nada fácil recordar tantos títulos de comedias como debió de escribir en los años en que escalaba hacia la cumbre teatral, cuarenta, cincuenta o incluso sesenta años antes, sin que pudiera ayudarse de registros al detalle, cuya existencia ya hemos descartado.

Es muy ilustrativo en este sentido que de las listas falte *La selva confusa*, con indicios sólidos de haber sido representada ya en 1622 o en los primeros meses de 1623, lo que la convertiría en la más temprana de las comedias conservadas de Calderón⁶. Su autoría inequívoca está respaldada por la existencia del autógrafo en la Biblioteca Nacional de España (Ms. Res 75), lo que desenmascara la falsedad de las atribuciones a Lope de Vega que proponen los otros dos testimonios conservados⁷; expropiación que, por otra parte, afectó también a otros textos del autor anteriores a 1636, en que muerto el Fénix y publicada la *Primera parte* de sus comedias, se consolidó definitivamente su posición en el parnaso cómico. Si la documentación conservada permite apuntar que se trata de la más antigua de las localizadas, sus cualidades dramáticas y poéticas incitan a considerar que no fue la primera que escribió: la buena solución que se da a un enredo tan complejo (como ningún otro de los existentes en comedias localizadas), la sutil amalgama de materiales procedentes de fuentes tan diversas, la madurez de sus usos retóricos y metafóricos, etc., obligan a pensar en ensayos previos que le condujeran a tal maestría. Es casi imposible que sea su bautismo con la comedia. Calderón contaba entonces muy probablemente con 22 años y, según su primer biógrafo, Vera Tassis,

⁶ Sobre la probabilidad de esta fecha temprana, que concedería a la comedia la prioridad cronológica, se han pronunciado muy recientemente Cruickshank, 2011, pp. 129-130, y Erik Coenen en el estudio introductorio de su valiosa edición de la comedia (Calderón, *La selva confusa*, 2011, pp. VIII-IX).

⁷ Son estas las ediciones incluidas en la *Parte XXVII* espuria de Lope de Vega («1633») y en la *XXIV* (1633). A pesar de la existencia de dicho autógrafo, no han faltado propuestas de algunos estudiosos en favor de la autoría de Lope de Vega, llegando a considerar la copia calderoniana como ejercicio de escritura del joven aspirante a dramaturgo. Fue Sloman (1952) el primero en aclarar de manera inequívoca la atribución a Calderón.

había escrito «de poco más de trece» su primera obra, titulada *El carro del cielo*. Bien es verdad que se desconocen los fundamentos de esa afirmación y que la comedia figura entre las que no aparecen del autor, aunque seguramente haya que identificarla con la anunciada en la *Novena parte* por el propio Vera Tassis, con la adición final de *San Elías*, para constituir la *Décima*, que nunca se llegó a publicar.

EL PAPEL DE VERA TASSIS

Parece claro, por lo tanto, que Calderón no prestó toda la atención que exigía el control de su repertorio. Sin embargo, se podría pensar que hubiera hecho las previsiones para enmendarlo cara a la posteridad; y que le hubiera confiado la labor que él no pudo o no quiso llevar a cabo de editar sus obras completas limpias de errores y omisiones al que se autoproclama amigo suyo, Juan de Vera Tassis. Desde luego, este no hubiera deseado otra cosa en el mundo que este encargo de edición, que, en todo caso, emprendió al año siguiente de su muerte. Pero ¿se lo encomendó verdaderamente? Y, si hubiera sido así, ¿le dejó las instrucciones y, sobre todo, los materiales que la empresa requería?

La verdad es que en los prólogos de Vera Tassis no hay nada que refleje una relación entre ambos escritores que permita pensar en ese respaldo. De existir, podría haber alegado otra razón más consistente, a la hora probar su amistad para tajar la boca de «cuantos blasonan de mayores amigos suyos», que el hecho de que le había permitido publicar dos comedias en la *Parte XLVI* (1676) de la colección de *Nuevas Escogidas*, una de las cuales, precisamente, es la ya mentada de *La señora y la criada*, excluida de las listas de 1680⁸. Y aunque afirma que dispone de copias «rubricadas de su mano»⁹, parece más bien un brindis al sol, que no se creyó su contemporáneo Gaspar Agustín de Lara: «Y ¿quién podrá haber que se persuada que la memoria de todas las comedias que se ponen en la *Verdadera quinta parte*, está rubricada de Don Pedro, cuando él mismo confiesa que las desconocía por el contexto, y por los títulos no? Porque ¿cómo había de firmar aquello que desconocía por suyo?»¹⁰.

No cabe pensar, con carácter general, que le transmitiera manuscritos de especial valor, por tratarse de originales o copias directas de estos¹¹. Por la sencilla razón de que tampoco él dispuso de ellos normalmente. Conocidas son las dificultades por las que debió de pasar para encontrar copias de sus propias obras al pensar en publicarlas¹², o simplemente para atender la demanda que le hizo «un amigo ausente» de que le proporcionase libros de comedias suyas para «desahogo de lo serio», según refiere en la dedicatoria de la *Cuarta parte*, lo que resuelve —nos dice— no con materiales de casa sino de fuera de ella: «acudí a buscarlos».

⁸ «Advertencias a los que leyeren» de la *Verdadera quinta parte*, fol. 6v.

⁹ *Verdadera quinta parte*, fol. 1r.

¹⁰ Calderón, 1848-1850, I, p. xxxviii.

¹¹ Sobre algún caso concreto, ver Coenen, 2011.

¹² Todo apunta a que para editar la más querida de sus obras, *La vida es sueño*, dentro de la *Primera parte* (1636), se valió de un ejemplar de las ediciones de la primera versión (ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 12-13). Sobre las dificultades que le debieron plantear la consecución de copias de esta parte, ver Iglesias Feijoo, 2008, pp. 245-253.

Tampoco su testamento permite deducir que conservaba originales de sus comedias. Lo firmó cinco días antes de morir, el 25 de mayo de 1681, y aunque es muy detallado y alude a dos estanterías de libros, decepcionan los pocos datos que proporciona y, sobre todo, que no mencione sus propios escritos¹³. Sí que se alude a algunos en el codicilo, que podrían corresponder a autos sacramentales¹⁴.

Un detalle muy expresivo para lo que aquí se trata aporta la constatación de que Vera Tassis no conocía las listas de 1680 cuando puso en marcha su tarea editorial y bibliográfica. Erik Coenen ha demostrado que su acceso a la de Veragua se produjo a través de la edición que de ella llevó a cabo su «enemigo» Gaspar Agustín de Lara en el *Obelisco fúnebre* (1684), lo que le obligó a rectificaciones y explicaciones no demasiado bien argumentadas¹⁵. Si en los meses previos a su muerte Calderón había elaborado la lista de Marañón para hacérsela llegar a Carlos II, y se había aprovechado de esta para la que envió al duque de Veragua, no es fácil explicar que no se las proporcionara a su editor, si es que en verdad le encargó, respaldó o simplemente autorizó la edición de sus comedias.

Se tuvo que buscar la vida, haciéndose con materiales en librerías y bibliotecas. No otra cosa dice en las «Advertencias a los que leyeren» de la *Verdadera quinta parte* (1682), el volumen que abre su empresa editorial: «me fue preciso pasar a hacer examen más riguroso, viendo (a mi parecer) cuantas comedias se han impreso en España»¹⁶. También en la última dedicatoria, la de la *Novena parte* (1691), hay pistas interesantes sobre las directrices seguidas en su labor de recolección y restauración textual, así como de determinación de autenticidad. Los argumentos confesados para esto último solo consisten en su pericia en reconocer el estilo teatral y poético de Calderón. Se ve claramente en lo que dice sobre la incorporación de *Bien vengas, si vienes solo*, comedia que había excluido previamente de la lista de «verdaderas»: «reconozco por lo artificioso de la traza, y la naturaleza del verso, que es legítimo parto suyo».

Llegados a este punto, quiero adelantar ya una conclusión que considero relevante para la delimitación del repertorio calderoniano en relación con Juan de Vera Tassis, este intermediario fundamental de la obra de Calderón, que ha suscitado tantas críticas (y hasta insultos en ocasiones): a día de hoy ninguna de las obras (o partes de obras en los casos de las comedias en colaboración) que a la postre le atribuyó, aunque no constaran en las listas de Carlos II y Veragua, y son bastantes, se ha podido demostrar que no lo sea. Antes bien, trabajos recientes han aportado pistas sobre la veracidad de la atribución, a pesar de que en algunos casos la hayan puesto en duda expertos tan solventes como Juan Eugenio Hartzenbusch, Edward M. Wilson, Don W. Cruickshank, Maria Grazia Profeti o Ruth L. Kennedy. Pienso que su verdadera importancia no es

¹³ El estudio del testamento y el codicilo ha sido abordado recientemente por Cruickshank, 2011, pp. 489-490.

¹⁴ «Algunos papeles con que se hallaba mano-escritos, que no tocan a ninguna cosa de hacienda ni cargo de conciencia suyo, sino solo a algún empleo de su ociosidad, aunque en su estimación valían poco, fue y es su voluntad hacer donación de ellos en vida, como con efecto lo ha hecho, en el señor Doctor Don Juan Matheo Lozano, cura de San Miguel...». Al año siguiente, el Ayuntamiento de Madrid le pidió a Lozano que le entregara unos manuscritos de autos, que había pagado, y así lo hizo (Cruickshank, 2011 p. 490).

¹⁵ Coenen, 2009, pp. 112-113.

¹⁶ Fol. 7r.

como editor del Calderón canónico: la mayor parte de las obras que lo conforman la hubiéramos recuperado con nuestras fuerzas de editores contemporáneos, porque apareció impresa a su nombre en ediciones anteriores a las suyas. Su mérito, por controvertido que haya podido ser y sea este punto, estriba en habernos puesto en la pista de comedias del dramaturgo que no estaban en las listas y que él le asignó con acierto.

Esta recuperación no contó con la ayuda de Calderón, sino con el ojo clínico del que se había leído su obra de cabo a rabo, con esa mirada microscópica que propicia el tipo de edición que él practicaba: tan criticado por los que no soportan su intervencionismo, pero tan apropiado para empaparse de la escritura calderoniana hasta los tuétanos. Precisamente, el no ser un editor de lo que hoy llamaríamos «copia y pega», como lo eran tantos otros de su época, la inmensa mayoría, sino de los que intentaba repensar cada término utilizado por Calderón, le permitió imbuirse del estilo de su admirado autor hasta el punto de poder decidir que eran de él obras que no estaban en las listas. Con una limitación: que su idolatrado amigo no hubiera dicho o insinuado que tal o cual título no era suyo.

No podía imaginarse, seguramente porque nunca tuvo una conversación sobre estas cuestiones con Calderón, que este podía negar que le pertenecieran obras que en realidad había escrito. Sin embargo, sí que lo llegó a saber un contemporáneo suyo, Juan Isidro Fajardo, quien dice, con referencia a los autos de *El divino Jasón* y *La cena del rey Baltasar*, en su inédita *Disertación sobre los autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca*, fechada en 1718:

Y aunque se duda sean suyos, creo que estos autos son de los primeros que hizo, y que después negó, o enmendó; pues en las comedias que imprimió siendo mozo con el nombre de don Pedro Calderón y Riaño hizo lo mismo, declarando no eran suyas las que tenían este nombre; y que solo conocía por propias las que estaban con el de don Pedro Calderón de la Barca.¹⁷

En materia de atribuciones, Vera Tassis pecó más por defecto que por exceso. Y la pena es que no fuera más allá. El acceso a copias hoy perdidas, con pistas para la atribución, y, sobre todo, su poderoso olfato para seguir el rastro de Calderón allá donde estuviera, hubieran cobrado mejores resultados para la ampliación del corpus. Los principales problemas de atribución, que los hay, estarían provocados por su dificultad para contradecir al dramaturgo cuando este niega la paternidad de comedias. Se aprecia muy bien en los quiebro que tuvo que dar para decidir cuáles eran las cuatro rechazadas por él en la falsa *Quinta parte*, y las explicaciones truculentas, incluso mentirosas, para justificar las rectificaciones que luego se vio obligado a hacer¹⁸.

PRECISIONES SOBRE LAS COMEDIAS EN COLABORACIÓN

Hay que reconocerle a Vera Tassis un mérito especial en relación con esta variedad compositiva tan practicada por los dramaturgos áureos a partir de los años veinte del siglo XVII, y que hoy plantea bastantes problemas, especialmente en la delimitación de

¹⁷ Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, Ms. 209, fols. 8r-8v (en Cruickshank, 2011, p. 121).

¹⁸ Ver Vega García-Luengos, 2008a, pp. 257-258.

autorías (identificación de dramaturgos, acotamiento de las partes en que intervinieron, organización del trabajo)¹⁹. Habida cuenta del silencio del propio escritor sobre las que contaron con su participación, ha sido de gran ayuda el registro llevado a cabo por su esforzado editor. Lo hizo en sucesivas listas, desde la aparecida en los preliminares de la *Verdadera quinta parte*, que comprende seis títulos, a la última, en la *Novena*, en la que figuran ocho. En todos los casos señala cuál es la jornada que le corresponde.

El acierto básico de sus propuestas de autoría, que acabo de proclamar, rige también para estas comedias. De las dificultades de sus tareas localizadoras y discriminatorias dan testimonio las variaciones que experimentan dichas listas, en forma de adiciones (de las seis iniciales se pasa a siete en la *Sexta parte* y a ocho en la *Novena*) o rectificaciones (de asignarle a Calderón la primera jornada de *El privilegio de las mujeres* en la *Verdadera quinta parte*, se pasa a la tercera a partir de la *Segunda*).

Las ocho comedias que en definitiva apuntó circulaban ya impresas en su época. Cuatro lo habían hecho en distintos volúmenes de la colección de *Nuevas Escogidas* con la misma atribución que él propone: *Enfermar con el remedio*, en la *Parte IV* (Imprenta Real / Diego de Valbuena, 1653, fols. 95r-115v), atribuida a Pedro Calderón, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer; *El pastor Fido*, en la *Parte VIII* (Madrid, Andrés de la Iglesia / Juan de San Vicente, 1657, fols. 106r-134v), cuyo encabezamiento hace constar: «De tres ingenios. La primera jornada, de Don Antonio Solís. La segunda, de Don Antonio Coello. La tercera, de Don Pedro Calderón»; *El mejor amigo el muerto*, en la *Parte IX* (Madrid, Gregorio Rodríguez / Mateo de la Bastida, 1657, pp. 53-84), y consta en el encabezamiento: «De tres Ingenios. La primera jornada de Luis de Velmonte. La segunda de D. Francisco de Roxas. La tercera de D. Pedro Calderón»; *La Margarita preciosa*, en la *Parte XXI* (Madrid, Joseph Fernández de Buendía / Agustín Vergés, 1663, pp. 405-445), donde figura: «De tres ingenios, la primera jornada de Don Juan de Zavaleta. La segunda de Don Gerónimo Cáncer. Y la tercera de Don Pedro Calderón».

Los testimonios impresos conservados de las otras cuatro comedias no facilitaron las tareas de identificación como colaboradas o las asignaciones de jornadas que propone Vera Tassis. En el caso de *Circe y Polifemo*, la confirmación de su acierto al asignarle la tercera la proporciona sin paliativos un manuscrito conservado en la BNE, que seguramente el editor no conoció, con dicha jornada escrita y firmada de puño y letra por el dramaturgo. La obra se publicó en *Doce comedias las más grandiosas... Segunda parte* (Lisboa, Pablo Craesbeeck / Juan Leite Pereira, 1647, fols. 23r-42v), atribuida a Calderón solo y con el título de *El Polifemo*. El susodicho manuscrito se la asigna a Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón²⁰. Más complicado es determinar su tino en los otros tres casos: el primer acto de *El monstruo de la Fortuna* y los terceros de *La fingida Arcadia* y *El privilegio de las mujeres*. Así como conocer la identidad de los demás colaboradores.

¹⁹ Ver Madroñal Durán, 1996, Déodat-Kessedjian, 2000, González Cañal, 2002 y 2004, Cassol, 2008a y 2008b, Ulla, 2010, y especialmente Alviti, 2006. En octubre de 2008 se celebró en la Università degli Studi di Milano un coloquio internacional sobre «La escritura en colaboración en el teatro áureo», cuyas actas están en prensa (Cassol y Matas).

²⁰ El manuscrito de la BNE (Res. 83) presenta las jornadas de Montalbán y Calderón autógrafas y firmadas; no es segura la letra de Mira de Amescua.

De *La fingida Arcadia*, título que aparece en la última de las listas de Vera Tassis, se han ocupado recientemente Enrique Rull, Marcella Trambaioli y Erik Coenen, y han respaldado la atribución de Vera Tassis con argumentos de diferente tipo, a pesar de que los nueve testimonios antiguos localizados se la adjudican a Moreto, ocho, y a Coello, uno²¹; y de que en tiempos más recientes Ruth L. Kennedy vio su mano en el primer acto. También ratifican la propuesta de Vera en favor del tercero los abundantes ecos expresivos que he dado a conocer en otro momento: sintagmas, imágenes, versos enteros, incluso conjuntos de versos²².

También parece que acertó Vera Tassis al apuntar que Calderón era uno de los colaboradores de *El privilegio de las mujeres*, a pesar de que tampoco su nombre figura en ninguno de los testimonios conservados. Se confunde ligeramente, en cambio, con respecto al título, que debió de tomar de una de las dos ediciones que atribuyen la comedia en exclusiva a Pérez de Montalbán. La otra edición, una suelta sin datos de imprenta localizada en tiempos recientes, hace constar el de *Los privilegios de las mujeres*, coincidente con el que recibe en otros documentos de la época y que, con escaso margen de duda, es el auténtico. En ella sí que se ostenta su condición de comedia en colaboración, aunque también silencia a Calderón, haciendo constar en su encabezamiento como autores a Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara.

En un primer trabajo sostuve que don Pedro era el autor de la primera jornada, para lo que tuve en cuenta, por un lado, el apunte de Vera Tassis en sus paratextos desde la *Sexta parte* hasta la *Segunda*; por otro, la existencia en ella de una serie de paralelismos con obras de Calderón, de los que dos resultaban especialmente intensos²³. Sin embargo, poco después rectifiqué tras un estudio más detallado en el que salían a la luz aún más concomitancias expresivas en la tercera jornada²⁴. Se cumplía de esta manera un cambio de propuesta semejante al que llevó a cabo Vera; lo que me hizo considerar el suyo no como errata, que fue mi impresión primera, sino como reflejo ajustado de lo que más atrás sostenía: su ir y venir sobre el repertorio, valiéndose de informaciones de distinto tipo y especialmente de su destreza lectora para descubrir las huellas de Calderón.

Al igual que el título, también se debe rectificar la autoría «oficial» que propone la mayor parte de los estudios en la que figuran Calderón, Pérez de Montalbán y Antonio Coello, y que tiene su arranque, en lo que alcanzo, en Hartzenbusch, quien combina los nombres de los tres dramaturgos a los que por separado les asigna el mismo título el *Índice* de Medel. El hallazgo en el Archivo de Protocolos de Madrid de un documento oportunísimo, en el que consta que Rojas Zorrilla había vendido al librero Diego Logroño *Los privilegios de las mujeres*, permitió asignar al dramaturgo toledano la segunda jornada²⁵. Más difícil será determinar quién es el responsable principal de la primera, aunque Coello no es un mal candidato, dado el apoyo de la suelta antes mencionada y la asiduidad con la que parece que trabajó con los dos autores conocidos.

²¹ Rull Fernández, 2008, pp. 139-152. Trambaioli, 2008, pp. 185-208. Coenen, 2009, pp. 128-129.

²² Vega García-Luengos [en prensa].

²³ Vega García-Luengos, 2007. También le ha atribuido la primera recientemente Cruickshank, 2011, pp. 236-238.

²⁴ Vega García-Luengos, 2009, pp. 483-486.

²⁵ Ver Rubio San Román y Martínez Carro, 2006, y Vega García-Luengos, 2009, pp. 480-483.

En otro trabajo me he ocupado de lo que significa para el conocimiento de la práctica de la escritura en colaboración que la mano de Calderón pueda apreciarse en otras partes diferentes a la que le corresponde como cometido oficial; en él también he tratado sobre el reaprovechamiento que hace de sus versos en otras obras escritas en exclusiva, como *Las armas de la hermosura*, en el caso que nos ocupa²⁶.

El monstruo de la Fortuna es otra de las comedias colaboradas en cuya primera jornada intervendría Calderón, según Vera Tassis, sin que se vea refrendado por la documentación que conservamos. Desde la primera lista, precisa el editor que se trata de la publicada en la *Parte XXIV* de *Nuevas Escogidas* (Madrid, Mateo Fernández de Espinosa / Juan de San Vicente, 1666, f. 1r-22r), con lo que trataría de diferenciarla de la que lleva idéntico título en la *Parte VII* (1653) de la misma colección, y que corresponde en realidad a la que Lope de Vega escribió en exclusiva con el de *La reina Juana de Nápoles*, y fue publicada en la *Parte VI* (1615) de sus comedias. No siempre se ha sabido evitar esta confusión, que ha complicado los problemas que ya de por sí presenta la comedia colaborada. El propio Fajardo incurrió en ella, al igual que Cotarelo o Astrana Marín. La protagonista de esta obra es Felipa Catanea y se ha transmitido en una docena de impresos antiguos cuyos encabezamientos se la atribuyen escuetamente a «Tres ingenios». La identidad de uno de ellos queda meridianamente clara en los versos finales de la jornada tercera:

Y don Francisco de Rojas,
por el celo de serviros,
pide para tres ingenios,
con ser tres, no más que un vitor.

Cayetano A. de la Barrera en el índice alfabético de títulos de comedias de su *Catálogo* consigna dos supuestas piezas con los mismos títulos de *El monstruo de la fortuna: la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*. Ignoro el fundamento que tiene la atribución de una de ellas a Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Luis Vélez de Guevara²⁷. Sí que se entrevé, en cambio, dónde puede estar el origen de la asignación más consolidada a Calderón, Pérez de Montalbán y Rojas Zorrilla, que es la que ostenta la otra que recoge La Barrera. Creo que estriba en Juan Eugenio Hartzenbusch, quien en el «Catálogo cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca» con que cierra su edición de las obras del dramaturgo la propone, basándola, hasta donde llega —porque no lo explicita—, en la mención que hace el propio texto en favor de Rojas para la tercera y en la apreciación de similitudes de estilo y alusiones para las otras dos²⁸. La atribución a Calderón de la primera habría contado en principio con el apunte

²⁶ Vega García-Luengos [en prensa].

²⁷ Barrera, 1969, p. 565b. En la entrada correspondiente a Vélez apunta que es diferente de la del mismo título de la *Parte XXIV* (p. 468a). Según Spencer y Schevill (1937, p. 385), lo habría tomado del *Índice* de Fajardo, pero aquí solo se cita una vez el título y atribuye la primera jornada a Calderón, seguramente por influencia de Vera, y deja sin mención de autor los otros dos. Tampoco ha podido tomar la información de los índices de García de la Huerta o Mesonero Romanos, ni siquiera del catálogo de Agustín Durán, como en otras ocasiones, porque este, al igual que los anteriores, solo menciona una comedia con ese título sobre Felipa Catanea, atribuida a tres ingenios, sin que especifique el nombre de ninguno de ellos.

²⁸ En Calderón, 1848-1850, IV, p. 669a.

de Vera Tassis, a pesar de la escasa credibilidad que normalmente le merece, al haber constatado personalmente la existencia de rasgos calderonianos en ella: «Las décimas del monólogo de Felipe, que forma la escena IX de la primera jornada, parecen también el original de las célebres décimas de *La vida es sueño*, que principian: “Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así”». La propuesta de Pérez de Montalbán para la autoría de la segunda —y creo que es aquí cuando se asocia por primera vez el nombre del dramaturgo a esta comedia— parece derivar de la supuesta alusión que Tirso de Molina hace en el primer acto de su comedia *Del enemigo el primer consejo* por boca de su gracioso Portillo:

Ni a Angélica el Paladín,
sus bemoles a Jusquín,
al hidalgo la biznaga,
a doña Calvina el moño,
al galán la bigotera,
a Pérez la Lavandera,
a erizo breva o madroño,
causan tan grandes cuidados

Aunque para Hartzenbusch «es clara la alusión al Doctor Juan Pérez de Montalbán, uno de los coautores de *La lavandera de Nápoles*», no me lo parece tanto que el «Pérez» tenga que ser Montalbán ni la «lavandera» la de Nápoles ni que haya otra pista para pensar en Pérez de Montalbán como colaborador —y esa es la clave para dudar de lo anterior— que esta cita que ha encontrado el autor de *Los amantes de Teruel*. El pasaje tirsiano le sirve también para situar la obra en el año 1633 de su catálogo cronológico, ya que es el que lleva la más antigua de las aprobaciones de la *Tercera parte* de las comedias de Tirso, donde se encuentra la que contiene la alusión. Estos apuntes, aun sin citarlos, son aprovechados íntegramente por Emilio Cotarelo²⁹, en quien se basan Kurt y Roswita Reichenberger o Don W. Cruickshank, entre otros muchos, para sus trabajos sobre Calderón, al igual que Ann Mackenzie, para el que dedica específicamente a la obra³⁰. Ninguno de ellos pone en duda la atribución a Calderón, Montalbán y Rojas.

Los análisis más detallados sobre la autoría los ofrecen Forrest E. Spencer y Rudolph Schevill³¹, cuyo interés por la obra se debe a que Luis Vélez de Guevara ha sido propuesto como autor, y a Maria Grazia Profeti, implicada por la asignación a Montalbán del segundo acto³². Esta, tras dar cuenta detallada de la docena de impresos conservados, aborda los distintos problemas de confusión de títulos y de atribuciones para coincidir en su conclusión con el planteamiento de los estudiosos norteamericanos:

I collaboratori del Rojas non possono essere stabiliti in base allo studio dello stile, sistema troppo problematico e soggettivo: tuttavia secondo i due studiosi l'atto secondo serberebbe tracce numerose della maniera di Vélez (p. 386), mentre il primo è una imitazione dello stile di Calderón, che poteva essere fatta da molti altri autori, tanto più quando si considerino le

²⁹ Cotarelo, 2001, pp. 147-148.

³⁰ Reichenberger, 1979, p. 368. Cruickshank, 2011, pp. 222-225. Mackenzie, 1976.

³¹ Spencer y Schevill, 1937, pp. 385-387.

³² Profeti, 1976, pp. 517-523

abitudini letterarie del secolo XVII; e si conclude, p. 386: «The first act is poorly and loosely constructed, but it possesses some lines of real poetic beauty. Act II, which may be by Vélez, is unquestionably the best».³³

Es evidente que aún debe profundizarse más en el problema de autoría de esta obra, y a ello dedicaré un trabajo próximo, pero creo que difícilmente de este se derivará que Calderón no fue el responsable de la primera jornada, tal como apuntó Vera Tassis y ratificó Hartzzenbusch con la mención de un pasaje de parentesco significativo. Y hay otras huellas, cuya responsabilidad más le conviene al propio dramaturgo que a un supuesto imitador de su estilo, tal como piensan Spencer-Schevill y Profeti, cuya existencia es todavía más difícil de probar, y especialmente para una obra que, según diferentes indicios, habría sido escrita con anterioridad a que apareciera la *Primera parte calderoniana*³⁴.

Cuatro de las comedias en colaboración añadidas con posterioridad a las ocho de Vera Tassis se han conservado en manuscritos, que parece claro que este no vio. Tres de ellos aportan las garantías autorales de los autógrafos: *La más hidalga hermosa* (de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón)³⁵, *Troya abrasada* (atribuida a Juan de Zabaleta la primera jornada; de Calderón, la segunda y la tercera)³⁶ y *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (de Coello la primera; de Calderón la segunda; y a medias la tercera)³⁷. La cuarta, transmitida en un manuscrito no autógrafo, es *El jardín de Falerina* (de Rojas Zorrilla, Coello y Calderón)³⁸.

Hay noticias de otras dos comedias en colaboración perdidas. Una de ellas, en la que compartirían la autoría Calderón y Coello, tendría como protagonista a Wallenstein, general de las tropas austriacas en una de las fases de la Guerra de los Treinta Años, y se habría representado en el palacio de Buen Retiro en marzo de 1634³⁹. Años más tarde, en julio de 1640 y en el mismo espacio, se habría exhibido una obra de título desconocido, escrita por Solís, Calderón y Rojas, sin que haya base segura para identificarla con ninguna de las localizadas⁴⁰.

Se ha apuntado la posibilidad de que haya otras obras colaboradas más en el repertorio de Calderón, aunque no estén registradas como tales. Hartzzenbusch, su editor en el XIX y uno de los que mejor lo conocieron de la historia del calderonismo⁴¹, opina

³³ Profeti, 1976, p. 522.

³⁴ Ver Cruickshank, 2011, p. 222.

³⁵ El manuscrito autógrafo y firmado se custodia en la Biblioteca del Institut del Teatre [Vitr. 6A. Est. 5(13)]. Se incluye en sexto lugar de la *Parte XLII de Diferentes Autores* (Zaragoza, Juan de Ibar / Pedro Escuer, 1650), de la que hay tres ediciones, atribuida a «Tres ingenios». En la biblioteca particular de Warren McCready hay una suelta sin pie de imprenta, a nombre de Calderón (McCready, 1954, p. 6). Hay más sueltas del siglo XVIII atribuidas a «Tres ingenios».

³⁶ BNE (Res. 78). Autógrafo de Calderón a partir de la última página de la primera jornada. Hay otro manuscrito del XVIII en la BNE (Ms. 16870). También se han localizado dos ediciones sueltas de finales del XVIII y otra moderna, llevada a cabo por Northup, 1913.

³⁷ BNE (Ms. 14778).

³⁸ BNE (Ms. 17320). Hay edición reciente de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal: Rojas Zorrilla, Coello, Calderón de la Barca, 2010.

³⁹ Ver Cerny, 1962, Sullivan, 2000 y Vega García-Luengos, 2001.

⁴⁰ Ver Shergold, 1967, p. 293.

⁴¹ Ver Vega García-Luengos, 2008b.

que *La señora y la criada*, *Nadie fie su secreto*, *Las tres justicias en una*, *Las cadenas del demonio* y *Céfalo y Pocris* pudieran haberse escrito en colaboración⁴². A tal teoría le movió la voluntad de armonizar su silenciamiento en las listas de 1680 con la presencia de rasgos calderonianos, en seguida captados por un lector tan avezado en el dramaturgo. Las tres primeras admiten pocas dudas sobre la autoría única de Calderón. Pero la atribución de las otras dos ha seguido planteando problemas. Edward M. Wilson, otro de los grandes especialistas en el escritor, consideraba muy improbable que fueran suyas⁴³. Por lo que respecta a *Las cadenas del demonio*, Don W. Cruickshank, que también cuenta entre los más grandes expertos, no desecha la hipótesis de que sea una comedia en colaboración, en la que el escritor habría corrido con la primera jornada⁴⁴. Pues bien, recientemente he analizado las afinidades o contrariedades que plantea, y me he pronunciado en favor de la autoría única de Calderón. Así lo indica la existencia de suficientes resonancias en distintos puntos de cada una de las jornadas⁴⁵. A la misma conclusión llega Coenen en un trabajo llevado a cabo de manera independiente⁴⁶. Por otra parte, su alegación de indicios de características parejas para respaldar la autoría única calderoniana de *Céfalo y Pocris* me parece certera⁴⁷.

Asimismo Don Cruickshank ha planteado la posibilidad de que también sea una comedia en colaboración *La sibila de Oriente*, que tampoco figura en las listas de Carlos II y Veragua: «no parece haber duda de que Calderón escribió, al menos, el acto I, de esta comedia. El acto está lleno de imágenes calderonianas...»; y cita un par de pasajes. «A partir del acto I —continúa el estudioso—, la imaginería se vuelve más prosaica. La explicación más plausible no es que don Pedro basó la comedia en el auto, sino que se trata de una obra en colaboración para la que escribió ese acto I; más tarde, como ocurre con algunas otras comedias escritas en colaboración, la adaptó para otros trabajos, en este caso un auto⁴⁸. No obstante el propio acto II contiene frases calderonianas como “la cóncava esfera de la luna”»⁴⁹.

Mediante un análisis estilístico, atento a los paralelismos retóricos e imaginativos que sus versos establecen con los de obras de Calderón, Erik Coenen se la atribuye en exclusiva⁵⁰. Sin embargo, las recurrencias alegadas son escasas y se encuentran en la jornada primera y en los inicios de la segunda. Convendría, pues, alegar que el estilo de la tercera cuenta también con resonancias calderonianas que no están en *El árbol del*

⁴² En Calderón, 1848-1850, I, p. xviii.

⁴³ Wilson, 1962, p. 100.

⁴⁴ Cruickshank, 2011, p. 394.

⁴⁵ Vega García-Luengos, 2008a, pp. 259-262.

⁴⁶ Coenen, 2009, pp. 114-119. Los casos que alega correspondientes a construcción retórica y recurrencias de léxico e imágenes son consistentes. La única objeción que podría plantearse es que los testimonios aducidos de la tercera jornada son tan solo dos y no decisivos. Si lo que se pretende es demostrar que no es una comedia en colaboración, hay que certificar la presencia de ecos calderonianos en las tres jornadas, porque está constatado en las comedias conservadas del poeta un reparto de colaboración en que él corre con dos jornadas. Sería el caso visto de *Troya abrasada*, en que habría asumido la segunda y la tercera.

⁴⁷ Coenen, 2009, pp. 120-124.

⁴⁸ Las teorías sobre las relaciones entre comedia y auto de Félix Menchacatorre, Enrique Rull e Ignacio Arellano pueden verse en el trabajo de este último: 2008.

⁴⁹ Cruickshank, 2011, pp. 256-257.

⁵⁰ Coenen, 2009, pp. 124-128.

mejor fruto. Me limitaré, en esta ocasión a unos pocos casos del comienzo mismo.

Dice Irífíle: «porque no puede ninguno / amar sin entendimiento» (I, p. 724b)⁵¹; lo que tiene su paralelo en las palabras de Octavio en *Con quien vengo, vengo*: «mas no sabrá amar; que quien / ama sin entendimiento, / sonar hace el instrumento, / pero no que suene bien» (II, p. 1140b). Un poco más adelante dice Salomón: «En la hermosa primavera / destos jardines amenos» (I, p. 725a), muy cerca de estos versos presentes en *De una causa dos efectos*: «Carlos quiso / ver la hermosa primavera / deste jardín...» (II, p. 474a). En seguida se expresa así Sabá: «que este monte, que es columna / dórica del firmamento» (I, p. 725a), cuya réplica está en el arranque de la tercera jornada de *Luis Pérez el Gallego*: «Este monte eminente, / cuyo arrugado ceño, cuya frente / es dórica coluna, / en quien descansa el orbe de la luna» (I, p. 165a). Del sintagma «funesta sepultura» (I, p. 726b), que aparece versos más adelante, solo he encontrado otro registro en el siglo XVII en *El mágico prodigioso* (I, p. 833b). Pienso que es el reaprovechamiento de la comedia en el auto lo que pudo motivar el silencio de aquella en sus listas de 1680, siguiendo lo que parece una pauta de comportamiento que reflejan otros casos.

En definitiva, nada parece haber en todas estas comedias que dé pie para negar la autoridad de Vera Tassis cuando se las atribuye a Calderón en exclusiva.

La delimitación del corpus de comedias en colaboración calderonianas también conlleva apartar de él aquellas que se han pretendido incorporar sin fundamento real. Es el caso de *La adúltera penitente*, por parte de Adolfo de Castro⁵². Esta comedia sobre la vida de Santa Teodora se ha conservado en varias ediciones antiguas, en ninguna de las cuales se nombra al autor de *La vida es sueño*. La que manejó el erudito es la incluida en la *Parte IX* de *Nuevas Escogidas*, donde se atribuye a Jerónimo Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso. Según él, se trataría de una colaboración entre Calderón, a quien corresponde la mayor parte, y Moreto⁵³. Muchas de las páginas del trabajo las dedica a la inclusión de largos pasajes de las tres jornadas, que no duda en ensalzar y reconocer como obra del primero de ellos. Más concretamente, sería suyo «toda la jornada primera y la primera mitad de la segunda, el principio de la tercera y dos

⁵¹ Las citas de las obras del autor, salvo que se diga otra cosa, se hacen por Calderón, 1952-1973. Las referencias se incluirán entre paréntesis en el propio texto con mención de volumen, página y columna.

⁵² Castro, 1881. Se publicó en séptimo lugar de la *Parte IX* de la colección de *Nuevas Escogidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez / Mateo de la Bastida, 1657, pp. 243-286). Existen varias sueltas de la obra: Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s.a., Barcelona, Pablo Nadal, 1797. En la BNE se conserva un manuscrito, con aprobaciones de diciembre de 1669, a nombre de Moreto [Ms. 14.915]. Con este mismo título hay también en la BNE una suelta sin datos de imprenta que atribuye la comedia a Lope de Vega en exclusiva [T-55356/6]: se trata en realidad de la conocida como *Púsoseme el sol, saliome la luna*, cuya protagonista es asimismo Santa Teodora y que se adjudicó al Fénix en distintas ocasiones, aunque en realidad es de Andrés de Claramonte. La existencia de esta suelta, y tal vez de otras, justifican la inclusión de este título en la bibliografía lopista de Rennert-Castro, que no se explican Morley y Bruerton (1968, pp. 408-409).

⁵³ «La obra, pues, que se pasa a examinar con inserción de sus más hermosos pasajes es de Calderón evidentemente. U obligado por las circunstancias que le impedían terminarla en plazo breve o impelido por el deseo de dar a la comedia el atractivo de la pintura graciosa de un lego o donado, fingiéndose santo, del género del que puso D. Agustín Moreto en el *Lego del Carmen* o *San Francisco de Sena*, confió a ese poeta varios pasajes de su obra. Con el Sr. D. Luis Fernández Guerra y Orbe, colector acertadísimo de las comedias de Moreto creo que una parte de la *Adúltera penitente* es de este autor» (Castro, 1881, p. 8).

escenas más hacia el fin de la obra»⁵⁴. El primer impulso hacia esta atribución lo recibió de la noticia que dan las listas de Vera Tassis de que el poeta era autor de una comedia sobre Santa Teodora, hoy perdida. Eso le llevó a pensar que podría tratarse de *La adúltera penitente*. Los valores literarios que en ella apreciaba chocaban con los estereotipos negativos que tenía de Cáncer y Matos. También argumenta que es normal que no se mencione en las listas de Calderón porque en ellas no aparecen las de colaboración, tampoco que no lo haga Vera Tassis, al no ser de fiar, y para ello se apoya en la opinión de su amigo Hartzenbusch. Que se nombre a Cáncer, Moreto y Matos tampoco tendría nada de raro porque era costumbre atribuir sin fundamento las obras en colaboración.

Es poleado por esta propuesta pro calderoniana sin fisuras, he procedido a hacer algunas calas, cuyos resultados confirman una vez más lo peligroso que es basar los argumentos de autoría en impresiones estilísticas y en vagas relaciones de temas y motivos. Eso por lo que se refiere a la labor de A. de Castro; por lo que hace a las atribuciones antiguas, también se echan de ver las inexactitudes en las que incurren, de lo que ya tenemos testimonio en algunos otros casos vistos hasta aquí. Me limitaré ahora a adelantar algo que será objeto de desarrollo en otro trabajo: todo apunta a que la primera jornada, atribuida a Cáncer por las ediciones antiguas y a Calderón por Castro, fue escrita por Matos Fragoso. Esa es la explicación más verosímil a la presencia de dos pasajes que tienen referentes muy claros en dos comedias diferentes del dramaturgo portugués: *La devoción del ángel de la guarda* y *El traidor contra su sangre*.

PARA LA AMPLIACIÓN DEL REPERTORIO
DE COMEDIAS COLABORADAS

Sí que son sólidos los indicios de que debe incluirse en este apartado de comedias en colaboración la titulada *El prodigio de Alemania*, que se ha conservado en una edición suelta sin datos de imprenta. Su escritura en comandita se hace explícita en su final:

Y aquí la mano levantan,
senado, toscos buriles,
que entre láminas retratan
al vivo este suceso... (fol. E2v)⁵⁵

El suceso retratado al vivo es la traición y muerte de Albert Wallenstein, el mismo personaje que protagonizara una de las comedias perdidas mencionada con anterioridad, conocido en España como el Duque de Frislán o Frislán a secas. Y uno de los «buriles» lo debió de manejar Calderón, o mucho engañan las pistas externas e internas que así lo señalan. La obra, de la que nada se sabía hasta hace relativamente

⁵⁴ Castro, 1881, p. 6.

⁵⁵ Cito, modernizando grafía y puntuación, por el único ejemplar localizado (BNE, T-55360/59), una suelta sin datos de imprenta cuyo encabezamiento atribuye a Calderón la comedia, circunstancia que, a buen seguro, es la culpable de que su título aparezca en la lista de comedias rechazadas por el dramaturgo en los preliminares de la *Cuarta parte* (1672). Su descripción puede verse en Vega García-Luengos, 2001, pp. 797-799. En ese mismo trabajo se estudian con detalle las características de la obra, así como cuestiones relacionadas con el contexto de su escritura y su posible atribución.

poco, lleva una fascinante historia detrás. Es conocido que la pérdida celebraba las hazañas de Wallenstein, cuya fortuna había llegado a su cenit tras la batalla de Lützen, en la que había muerto el rey de Suecia. La noticia de su representación en el palacio de Buen Retiro a principios de 1634 ha llegado a través de dos fuentes distintas de visitantes extranjeros en la corte madrileña, el italiano Serrano y el alemán Wellsch⁵⁶. Por el primero de ellos se sabe también que sus autores fueron Calderón y Coello. Sin duda, la información más sorprendente la proporciona el segundo, al referir que fue prohibida su puesta en escena en marzo de ese año, cuando de Viena llegó el correo que daba a conocer la muerte de su protagonista a manos de miembros de su propio ejército, tras ser declarado traidor a los Austrias.

Según todos los indicios, *El prodigio de Alemania* sería la obra encargada por el entorno regio, bajo la batuta del conde-duque de Olivares, para afrontar el contratiempo político y especialmente para borrar la comedia de exaltación que las mismas directrices habrían programado unas semanas antes. Fuertes son las pruebas que apuntan a que Calderón intervino en su elaboración, para lo que muy posiblemente había contado con Antonio Coello, con quien había compartido también la obra primera. Casi todas las características que conocíamos de esta pieza perdida a través de los dos informantes, se encuentran también en ella.

De nuevo, hay en esta comedia, muy cercana en su escritura a *Los privilegios de las mujeres*, señales de que la mano de Calderón no se circunscribe a lo que podría considerarse una partición lógica entre dos o tres poetas, y está presente en distintos lugares de las tres jornadas.

En tiempos recientes he considerado la posibilidad de la intervención de Calderón en una nueva comedia en colaboración: *El saco de Amberes*⁵⁷. La obra, cuyo asunto está relacionado con el de *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara⁵⁸, ofrece abundante noticia sobre la situación de los españoles en esa parte europea. Sus protagonistas son soldados de esta nacionalidad que se amotinan en Flandes por la falta del pago de sus salarios, pero que rectifican a tiempo para repeler el asedio a Amberes de los insurrectos flamencos.

Anne L. Mackenzie ha propuesto como autor a Rojas Zorrilla, en cuya pista la ha colocado la anotación manuscrita con su nombre que lleva el encabezamiento de uno de los dos ejemplares localizados de dicha edición, y que la estudiosa ha tomado como la atribución que hace el propio impreso, y se inclina por su veracidad⁵⁹. Sin embargo, parece claro que se trata de una comedia de varios ingenios, porque en este sentido, y no en otro, habría que interpretar los versos finales:

⁵⁶ A través de las valoraciones artísticas y políticas de estos singulares espectadores conocemos detalles muy curiosos y precisos de las representaciones palatinas a las que habían asistido. Han sido estudiadas por Cerny, 1962, Sullivan, 2000 y Vega García-Luengos, 2001.

⁵⁷ Se conserva en una suelta cuyo encabezamiento se la atribuye en exclusiva a Calderón, lo que este niega en la lista de 41 comedias rechazadas de la *Cuarta parte* (1672). Hay ejemplares en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, procedente de la Provincial de Toledo (1-864) y en la BIT (59095). Cito por este ejemplar, modernizando la letra y la puntuación.

⁵⁸ Ver Vélez de Guevara, 2007.

⁵⁹ Mackenzie, 1983, pp. 151-168. Es el ejemplar de la BIT. En realidad, la anotación dice «q[u]e esta comedia es de D[o]n, Fran[cis]co. de Roxas lo dijo Espetillo y le consta».

Pero si vuestas mercedes
 dan por buena la comedia,
 harán que con ella medren
 los nuevos arrendadores,
 y los poetas se alienten. (fol. D4v)

También parecen evidentes las diferencias de escritura. Un análisis detallado del léxico y de la construcción de imágenes de toda la obra delata en la segunda jornada la existencia de rasgos que pueden asociarse con Calderón. Hay que ser conscientes, desde luego, de la rareza que supone que este asuma el acto intermedio en las comedias en colaboración conservadas: de las trece vistas, excluida la de *El prodigio de Alemania*, en ocho ocasiones asume el tercero, y en tres el primero. Solo está atestiguada su escritura en el segundo en *Troya abrasada* y *Yerros de naturaleza*, pero en ambos casos son comedias de dos autores en las que también escribe en otras jornadas. No obstante, los indicios son de suficiente entidad como para no desestimar sin más la propuesta.

Veamos de cerca los 24 primeros versos de esta segunda jornada, puestos en boca del alférez Juan de Navarrete, quien habla con la dama flamenca Francelisa, de quien ha quedado irremisiblemente prendado:

Bellísima Francelisa,
 si atrevido mi valor
 de entre los tuyos osado
 tan alta deidad robó,
 culpa la mucha hermosura 5
 de tus ojos, que ellos son
 los que de mi atrevimiento
 enmiendan el noble error.
 Con quien culparme intentare
 me disculpará mi amor. 10
 Y cuando acaso pregunte
 quién me ha animado a la acción,
 resuelto, amante y brioso,
 sabré responderle yo:
 «Francelisa, cuyos ojos 15
 mi culpa y disculpa son,
 aquellos que dulcemente,
 con movimiento veloz,
 hicieron mi pecho aljaba
 de tanto dorado arpón; 20
 aquellos que, equivocando
 la luz hermosa del sol,
 cuando anochece en las ondas,
 amanece en su arrebol...» (fols. B3va-b)

Las resonancias calderonianas son abundantes: «tan alta deidad» (v. 4) es sintagma registrado únicamente en *El hijo del Sol, Faetón* (I, p. 1931b) de todo el corpus analizado. «Noble error» (v. 8); la idea y las palabras son cercanas a las de este pasaje de *Dicha y desdicha del nombre*: «que ya sé que es noble error / el que nace de un

amor» (II, p. 1824b); y es el único caso en el corpus en que se combinan ambos términos. «Culparme»...«disculpará»... «amor» (vv. 9-10): de nuevo, la idea y la expresión están cerca de las que encontramos en *El alcaide de si mismo*: «Vame la vida y honor / en ver si amor la disculpa / de tan declarada culpa / como querer a un traidor» (II, p. 821b). «Francelisa, cuyos ojos / mi culpa y disculpa son» (vv. 15-16): estos versos están tomados —con una ligera variante en el nombre de la dama, Francelisa por Francelinda— del romance 394 del Conde de Villamediana que comienza:

¿Para qué es, Amor tirano,
tanta flecha y tanto sol,
tanta munición de rayos
y tanto severo arpón?⁶⁰

Aparte del inequívoco débito con los vv. 21-22 del poema, debe notarse que Calderón, y solo él en las calas que he realizado, utiliza este mismo juego de palabras en varios pasajes: «Amorosos sacrilegios / esta novedad disculpan, / porque en su misma belleza / están la culpa y disculpa» (*El castillo de Lindabridis*, II, p. 2068b); «Luces puras, / no me enterezcáis al verle, / pues sois mi culpa y disculpa» (*El conde Lucanor*, II, p. 1961a). «Movimiento veloz»: atestiguado en *Los encantos de la culpa* y *La fiera, el rayo y la piedra*. «Equivocando [...] amanece en su arrebol» (vv. 21-24): la confusión de las fases del día se señala con el mismo verbo en obras calderonianas: «equivocando la noche y la aurora» (*El año santo en Madrid*, III, p. 547b); «donde la transparente / selva, que en luces bellas / al sol causa desmayos, / equivocando rayos / de rosas y de estrellas...» (*El veneno y la triaca*, III, p. 182a).

Lo que sigue a continuación es el diálogo amoroso entre Navarrete y Francelisa, que será una glosa del romance de Villamediana, anunciada ya en los versos 15 y 16 vistos y en el sintagma «dorado arpón», del 20. Dice el primero:

Si el rendimiento bastaba,
¿para qué es, rapaz traidor,
tanto carcaj de belleza
pendiente en la perfección?
[...]
¿para qué es, amor tirano,
tanta flecha y tanto sol?

Y replica Francelisa:

[...]
Y así depuse, advertida,
viendo que aquello bastó,
tanta munición de rayos
y tanto severo arpón.

⁶⁰ Cito por Villamediana, 1990, pp. 671-672.

Entre las muchas comedias analizadas solo he visto un uso semejante de estos versos en las de Calderón, donde se da en al menos tres ocasiones⁶¹. En *Las cadenas del demonio*, Licanoro, uno de los pretendientes de Irene, expresa así su sentimiento ante su dama dormida:

¿Para qué es, amor tirano,
tanta flecha y tanto sol?
Si cuando sin alma estás,
estás, Irene, tan bella,
tú no vives más con ella;
mas con ella matas más,
inútil muerte me das:
ya es tuyo mi corazón;
pues ¿para qué, Irene, son,
nevando abril y mayo,
tanta munición de rayos,
y tanto severo arpón? (I, p. 763a)

En *El pintor de su deshonra*, Porcia canta los cuatro versos en una primer ocasión (I, p. 984a) y repite los dos primeros más adelante (I, p. 985a). En *El secreto a voces* oímos a Enrique:

Le dije: «No desperdicies
tantas municiones hoy;
pues si solo un rayo, sola
una flecha te bastó,
¿para qué es, amor tirano
tanta flecha, y tanto Sol? (II, p. 1226a)

Curiosamente, al comienzo de la obra, este mismo personaje había utilizado de forma aislada el sintagma del romance que en esta cita echamos en falta: «el severo / arpón reserve» (II, p. 1207a); lo que nos da idea de los ecos permanentes que los versos del poema de Juan de Tassis tienen en Calderón.

Otro de los frentes abiertos, y complicados, del apartado de comedias en colaboración en las que pudo participar Calderón es el de *La mejor luna africana*. La Barrera en su *Catálogo* consigna los títulos de *La luna africana*, que correspondería a una comedia anónima y conservada en un manuscrito proveniente de la biblioteca de Osuna⁶², y *La mejor luna africana y Rey Chico de Granada*, de la que en la entrada correspondiente a Calderón apunta que es suya la tercera jornada «con otros dos ingenios, cuyos nombres no constan» y remite al *Catálogo* del señor Duran⁶³. Y, así es,

⁶¹ Los versos «tanta munición de rayos / y tanto severo arpón» los cita Álvaro Cubillo de Aragón en la comedia *La corona del agravio*. Lo hace en un diálogo entre varios personajes en cuyas intervenciones, hasta una docena de veces, se inserta un par de versos de distintos poemas conocidos. Debo y agradezco la noticia a Elena Marcello, responsable de la edición de la comedia que aparecerá en breve, y donde a los susodichos versos les corresponden los números 2427-2428.

⁶² Barrera, 1969, p. 560.

⁶³ Barrera, 1969, p. 56. Esta información se repite en el índice de títulos final (p. 564).

en la entrada que dedica a dicho título este valioso índice, que aún permanece inédito, se dice en una nota: «en dicha comedia tiene Calderón la 3ª jornada».

Con la primera de las denominaciones se ha conservado el manuscrito procedente de la biblioteca ducal en la BNE (Ms. 15540), que lleva licencias de 15 de enero de 1680 y unos versos finales en los que se atribuye a nueve ingenios, cuyas identidades en seguida consignaremos. Con el segundo título he localizado hasta cinco sueltas: una sin datos de imprenta y las otras cuatro con colofones que las adscriben al siglo XVIII⁶⁴. A pesar de que existen ciertas diferencias entre el manuscrito y los impresos, el texto es sustancialmente el mismo. Las variantes principales afectan precisamente a la atribución: mientras los impresos hacen constar «De tres ingenios» en sus encabezamientos y dicen en los versos finales: «piden perdón de sus yerros / tres plumas a vuestros pies»; el manuscrito presenta al final una «memoria de los ingenios», supuestamente escrita por Pedro Rosete Niño:

Memoria de los ingenios
que se juntaron hacer
esta comedia: el primero
Luis de Belmonte; tras él
Luis Vélez, el afamado;
luego don Juan Vélez fue
quien acabó la primera;
empezó la otra después
el maestro Alfonso Alfaro;
quien le vino a suceder
fue don Agustín Moreto
y a la segunda el pincel
de don Antonio Martínez
la acabó de componer.
La postrera comenzó
con don Antonio Sigler
de Huerta; siguióse luego
la ingeniosa pulidez
de don Jerónimo Cáncer,
y acabola, como veis,
don Pedro Rosete, el cual
os pide humilde y cortés
perdón en nombre de todos,
siendo la comedia y él
fuera de los nueve, nada,
si no ha parecido bien
la mejor luna africana
por siempre jamás, amén (J. III, fol. 17r)

⁶⁴ S.l, s.i., s.a.: BIT (58932); Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, s. a.: BNE (T-5154); Valladolid, Alonso del Riego, s. a.: BNE (T-6339); Madrid, Antonio Sanz, 1733: BNE (T-14816-24) y Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1764: BNE (T-14815-8).

Según Emilio Cotarelo, «lo probable es que el manuscrito sea refundición de la comedia primitiva escrita por tres de ellos, que serían los más antiguos: Belmonte, Luis Vélez y Cáncer»⁶⁵. De la comedia se ha ocupado Soledad Carrasco⁶⁶, que no pone en duda la atribución que consta en el único manuscrito conservado a favor de los nueve ingenios, cuya forma de presentarla hace que, efectivamente, resulte muy creíble. Frente a esto tenemos la propuesta formulada por Durán de que Calderón fue el autor de la tercera jornada, que hace suya La Barrera. Ignoro en qué la basaba él, pero no cabe duda de que debe ser tenida en consideración, ya que pocos en la edad contemporánea han manejado tantas copias teatrales manuscritas e impresas ni leído tantas de ellas. Por cierto, es curioso constatar que en la lista de Medel (1735) solo consta el título de *La mejor luna africana* y se atribuye a Calderón.

Por mi parte, he localizado algunos indicios textuales que dan mayor verosimilitud a la tesis de Durán, a la espera de ampliar e intensificar los análisis. Así inicia el rey Chico sus palabras dirigidas a la reina:

Indigna esposa mía,
llegó el fatal, llegó el funesto día
que han de ser los aceros... (p. 29b)⁶⁷

Lo que no puede por menos que recordarnos el comienzo del discurso de Coriolano en *Las armas de la hermosa*:

Ingrata patria mía,
llegó el fatal, llegó el infausto día,
que ha sido en mi esperanza
línea de tu castigo y mi venganza... (I, p. 1303b)

En seguida, dirá el monarca:

Suene otra vez a lástima y ruina
el parche destemplado y la sordina. (p. 30a)

Que recuerda momentos calderonianos, como este parejo de *Las armas de la hermosa*:

... siendo
el pregón de sus delitos
los pavorosos acentos
de destempladas sordinas,
y roncós parches funestos. (I, p. 1296b)

Poco más adelante refiere Juan Chacón a la Reina su veloz navegación:

⁶⁵ Cotarelo, 1916-1917, p. 294.

⁶⁶ Carrasco Urgoiti, 1996.

⁶⁷ Cito, modernizando, por la suelta sevillana de la comedia, cuyos datos se consignan en la nota anterior. En el manuscrito son escasas las variantes.

porque todos tres, veleras
aves
[...]
tan igualmente veloces
cortaban las ondas, que
un aquilón africano
las engendró a todas tres... (p. 31a)

Es claro su paralelismo con este pasaje de *Las manos blancas no ofenden*:

tres góndolas que veloces
parecen surcando en él,
tal vez dejando la orilla,
y cobrándola tal vez;
que un aquilón africano
las engendró a todas tres. (II, p. 1092a-b)

TRES COMEDIAS EN BUSCA DE CALDERÓN

En los últimos años he dedicado atención a otras tres comedias de autor único, que bien podría ser Calderón, aunque ningún estudioso haya apuntado antes esta posibilidad: *La Virgen de Sopetrán*, *El perdón castiga más* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*⁶⁸. Los indicios que señalan hacia su *usus scribendi*, y en alguna ocasión hacia su biografía, son consistentes. Casi con seguridad las tres fueron escritas antes de que en 1636 viera la luz la *Primera parte* y, por lo tanto, de que hubiera un conjunto tangible y suficiente de sus obras en el mercado, lo que importa tener en cuenta para lo que aquí se dilucida. Y aún más debe considerarse la distancia de cuarenta o cincuenta años que media entre su escritura y la elaboración de los listados de comedias apócrifas (1672) y verdaderas (1680), un largo tiempo en el que todos los olvidos, las deformaciones y los cambios de idea son posibles. Las dos primeras figuran en la lista de 1672, la tercera consta en la de Carlos II como una de las tres rechazadas de la *Quinta parte* de 1677.

Entre las explicaciones sobre el posible silencio de *La Virgen de Sopetrán*, podría estar el olvido, al que por un lado habría favorecido su condición de obra de circunstancias —sea quien sea su autor, es claro que se escribió por encargo de la Casa del Infantado— y por otro, las deformaciones que debieron de experimentar el texto y el propio título; el que consta en la lista de la *Cuarta parte* es el de *La batalla de Sopetrán*⁶⁹. Las otras dos comedias podrían deber su ausencia a una postura consciente de repudio por parte del dramaturgo. *El perdón castiga más* desarrolla un argumento

⁶⁸ Ver Vega García-Luengos, 2005a, 2005b y 2007a. También he destacado la indiscutible impronta calderoniana del arranque de *El mejor padre de pobres*, que hace muy difícil no pensar que sea el autor de ese comienzo (Vega García-Luengos, 2003). Queda por ampliar el análisis a toda la obra. De ella prepara la edición Eugenio Maggi, quien ha adelantado un estudio aún inédito, «Note sulle fonti del "Mejor padre de pobres" calderoniano», que se publicará en el homenaje al Profesor Caravaggi, y que he podido leer gracias a la amabilidad del autor. En él no se manifiesta favorable a la autoría de Calderón.

⁶⁹ Los cambios de título debieron de influir en el no reconocimiento de obras por parte de Calderón, así lo apunta Cotarelo a propósito de la *Quinta parte* (2001, pp. 337-338).

escabroso con violaciones e intentos de suicidio que podría haber llevado al dramaturgo a un rechazo del tipo del que Bances Candamo nos transmite a propósito de *Tres justicias en una*, que vimos con anterioridad⁷⁰.

Se intuyen razones aún más claras para que Calderón hubiera querido dejar fuera de sus registros *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Su condición de reescritura de *Las almenas de Toro* de Lope de Vega pudo ser decisiva, si tenemos en cuenta que ese es un factor que parece gravitar sobre otros silencios parciales (*Los cabellos de Absalón*) o totales (*La señora y la criada* o *La sibila de Oriente*). Me he ocupado de ella recientemente en un trabajo sobre las reescrituras de obras de Lope por parte de Calderón⁷¹, en el que partía de los nueve casos que distintos estudiosos, y especialmente Albert Sloman⁷², habían aducido hasta la fecha, para quedarme con uno solo seguro, descuidado por los estudiosos: el que conecta la comedia calderoniana *Saber del mal y el bien* con *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* de Lope. Al tiempo que evaluaba las relaciones entre ambas piezas, afloraron con total transparencia las que unían la de Calderón con *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, la comedia incluida en la *Quinta parte* (1677) cuya autenticidad fue negada por el propio escritor y por sus estudiosos, desde Vera Tassis hasta los actuales. Estos la han incluido en todos los descartes, a pesar de las distintas rectificaciones que se han sucedido desde el rechazo inicial de cuatro comedias del volumen hasta dejarlas en dos solo: *El rey don Pedro en Madrid* y la que nos ocupa.

Muchas de las páginas del excelente libro último de Don W. Cruickshank (2011) inciden una vez más en las relaciones que las distintas comedias de Calderón establecen entre sí en lances, soluciones escénicas, imágenes, expresiones; aún más normales entre las escritas en fechas cercanas. Pues bien, de todas las obras seguras del dramaturgo, o con posibilidades de que lo sean, con las que *Saber del mal* establece una red de correspondencias, la primacía le cabe, sin duda, a *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Son numerosos y variados los aspectos que las conectan, tanto por lo que se refiere al marco de la acción, la España medieval, como a su desarrollo, el tratamiento de los personajes o la forma en que estos se expresan. El mejor ajuste de algunos de los elementos compartidos en la publicada en la *Quinta parte* permitiría pensar que fue escrita con antelación a 1628, que es la fecha en que consta una representación de *Saber del mal*.

Relevante, y sorprendente, resulta otro de los factores que comparten: *Cómo se comunican* es también una reescritura creativa de una comedia de Lope de Vega; en este caso, *Las almenas de Toro*, escrita hacia 1615, y publicada en la *Parte XIV* (Madrid, Juan de Cuesta / Miguel de Siles, 1620). El débito con la fuente explotada es bastante más evidente en esta obra, aunque las características de la readaptación sean semejantes en ambas: se recorta el número de personajes y episodios, y se amplían las interrelaciones de los elementos constitutivos. De la comedia de Lope, atrevida y atractiva combinación entre épica bélica y novela amorosa de enredo, se aprovecha principalmente este segundo componente, al que se le dota de una mayor complejidad.

⁷⁰ Bances Candamo, 1970, p. 35.

⁷¹ Vega García-Luengos, 2010.

⁷² Sloman, 1969.

Como se adelantó, todo hace sospechar que no se trata de una obra olvidada sino apartada voluntariamente. La propensión calderoniana a dejar fuera de registro obras implicadas en procesos de reescritura se agrava en este caso por la actitud de réplica y alarde en relación con un Lope ya lejano de la que hace gala, tan patente en detalles como la presencia de un personaje llamado Belardo, al que se caracteriza de «vejete».

El aborto de ese intento de desmemoria puede situarnos ante lo que quizá sea el punto de contacto literario más concreto que queda de los dos grandes del teatro áureo español, en el que observar aspectos del enfrentamiento de Calderón con su padre teatral.

Las conexiones de *Cómo se comunican* y *Saber del mal* con *La vida es sueño* y *El alcaide de sí mismo* son también evidentes. Se trata de comedias escritas en una franja temporal estrecha, los últimos años de la década de los veinte. Pero entre las obras atribuidas en firme a Calderón, hay otra anterior cuya relación con *Cómo se comunican* es aún más fuerte: *La selva confusa*, obra que ha estado fuera de los circuitos calderonianos, porque, como se apuntó más arriba, su omisión en las listas de 1680 y la existencia de copias que se la atribuyen a Lope de Vega han confundido a los estudiosos; su normalización permite contemplar al que muy probablemente es el Calderón teatral más temprano que se conserva.

Un resumen ajustado de la estrechez de las relaciones en los mecanismos del enredo, ideas y expresiones entre ambas comedias lo he propuesto en un trabajo anterior⁷³. Las protagonistas de ambas obras están tristes en el campo, a donde llegan moribundos sendos hombres de alta alcurnia, que han sufrido el ataque de los propios parientes, y han decidido vivir apartados en el lugar al que han llegado haciéndose pasar por pescador o por mercader; se curarán y aceptarán quedarse al servicio de los tutores de las damas, el padre y el tío, como jardinero o labrador. Las damas se enamoran de ellos, porque aprecian indicios de que son más de lo que parecen. Y llegan a descubrir sus identidades al oírles contarlos sin que ellos lo sepan. Se lo comunican a la criada o dama de compañía, y estas las toman por locas (se dicen que la melancolía ha degenerado en locura); avisan a su padre o tío, que deciden que tienen que ponerse todos de acuerdo para seguirles el humor, y evitar que se enfurezcan. Los hombres, que se saben descubiertos, deciden que contarán la verdad a sus protectores. Cuando lo hacen, estos creen que han recibido las instrucciones para seguirles la corriente a las damas, y que están interpretando el papel que la respectiva «loca» les ha adjudicado. Se resuelve el embrollo cuando personajes que llegan de fuera los reconocen.

Factor principal en ambas obras es el planteamiento de la locura en las parejas protagonistas, que recuerda a Cervantes: clave principal del enredo, es además fuente de situaciones muy divertidas. Por distintas razones, todos los personajes los toman por locos, aunque no lo estén, como muy bien sabe el público, que disfruta de los más ingeniosos equívocos.

LA AUTO-REESCRITURA CALDERONIANA

Los indicios de autoría que he manejado para las obras apuntadas son de diversa índole. Los hay externos, pero abundan los internos, y dentro de estos tienen gran

⁷³ Vega García-Luengos, 2011, pp. 316-317.

presencia los paralelismos en trazas, caracterizaciones y, sobre todo, expresiones. En ningún momento he desechado la posibilidad de que hubiera otros autores que tuvieran un *usus scribendi* aún más ajustado que el de Calderón a los casos tratados, ni por supuesto que los paralelismos se pudieran explicar por imitación o plagio de otros escritores.

Ninguno de los dramaturgos conocidos se encuentra tan cerca de Calderón como lo que demuestran estar los textos con indicios vistos. Como posibilidad, cabría pensar en la existencia de otros que aún no han trascendido. Frente a esta posibilidad remota está la doble realidad constatada en Calderón: a) la reutilización continua de sí mismo; b) su capacidad de olvidar o repudiar comedias propias.

Por otro lado, cabe preguntarse cómo pudieron salirle unos imitadores así en la fase de la trayectoria profesional en que se encuentra Calderón, porque estamos hablando de obras que van de 1627 a 1634, todas previas a la aparición de la *Primera parte*. Lo que comporta dos cosas: que el poeta aún no se había hecho con la «monarquía cómica», y le faltaba bastante, y que los hipotéticos socios anónimos aún no contaban con un arsenal sólido de textos suficiente como para empaparse del estilo del escritor al que supuestamente sometían a acoso artístico.

Nadie se parece tanto a Calderón como Calderón. Completo la perogrullada con otro aserto que ya no es tan tautológico: Calderón se parece más a Calderón que, por ejemplo, Lope a Lope. Con ello quiero poner el énfasis en la reconocida capacidad que posee el autor de *La vida es sueño* de reaprovecharse a sí mismo. Algo de lo que ya se ha escrito mucho. Bastaría para demostrarlo coger cualquier obra auténtica suya y buscarle recurrencias. Normalmente, serían bastantes las localizadas, y podríamos comprobar cómo un porcentaje alto corresponde a obras de fecha de escritura muy próxima. Aún sería más provechoso hacerlo con el conjunto de sus obras, lo que nos permitiría obtener un atlas global de estas recurrencias, rentable para conocer a fondo su estilo y para ayudarnos a poner fechas y dilucidar atribuciones.

En palabras de Marc Vitse, «Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura»⁷⁴. Reescribe a otros, como a Lope de Vega —según se acaba de apuntar—, y a sí mismo. Estas reescrituras serían de dos categorías distintas, según la propuesta de José M. Ruano: la «reelaboración», que «pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para crear una nueva versión»; y la «reutilización», consistente «en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales...»⁷⁵.

Sobre esta misma peculiaridad de la escritura calderoniana ha incidido Don Cruickshank:

Estas páginas ilustran, una vez más, una importante característica de la escritura de Calderón evidente desde el principio: su utilización de material anterior, tanto propio como ajeno. El concepto de «material» abarca cualquier cosa, desde el vocabulario hasta la fraseología, las bromas, las situaciones y argumentos enteros. Don Pedro reutilizó sus propias chanzas e imágenes y reescribió sus propias obras (*La cruz en el sepultura / La devoción de la cruz, Casa con dos puertas, La vida es sueño*), volvió a servirse de sus propios argumentos (*La dama*

⁷⁴ Vitse, 1998, p. 6.

⁷⁵ Ruano de la Haza, 1998, pp. 35-36.

duende y Casa con dos puertas), o reescribió piezas de otros (*El médico de su honra, La fortuna adversa /El príncipe constante*). Al escribir en una época en que la literatura existente se contemplaba como una cantera para escribir literatura, es posible que Calderón no distinguiera claramente entre lo escrito por él y por otros, si era susceptible de mejora⁷⁶.

«ESTE PASO YA ESTÁ HECHO»

Para remachar esta característica de Calderón he recurrido a este expresivo octosílabo, ya utilizado como título de un excelente trabajo de Agustín de la Granja sobre la reescritura calderoniana⁷⁷, cuyo objetivo es mostrar cómo la presión de los espectadores influye en los dramaturgos —como lo hacía sobre el resto de los intervinientes en la emisión teatral. Con cierta asiduidad sus personajes, graciosos especialmente, se salen de la ficción para dirigirse directamente al público y adelantarse a una posible crítica sobre supuestos defectos, poniéndolos en evidencia primero o disculpándolos. Una de las «tachas» para la que necesitaría cubrirse las espaldas con tales trucos parateatrales es su tendencia a reaprovechar escenas, pasos, de otras obras:

No cabe la menor duda de que Don Pedro Calderón fue uno de los señalados en la corte por servir ese tipo de platos combinados [reaprovechamientos de materiales con variaciones] con más asiduidad de lo aconsejable; y eso se desprende clarísimo de la lectura atenta de sus obras, donde se comprueba también que el dramaturgo no se mordió la lengua frente a sus acusadores⁷⁸.

Según el estudioso, la «reprehensión más dura y explícita» que conoce «contra los mosqueteros» se encuentra en *Las manos blancas no ofenden*⁷⁹:

PATAcón	Porque en esta parte esconderme hoy o taparte tiene un grande inconveniente.
LISARDA	¿Y qué es?
PATAcón	Que algún entendido, que está de puntillas puesto, no murmure que entra presto lo tapado y lo escondido; y antes de ver en qué para, diga, de sí satisfecho, que este paso está ya hecho. (II, p. 1081a)

Lo que no llegó a detectar Agustín de la Granja es algo que permite remachar con evidencia irónica y consistente su proclividad a reutilizarse. A saber: que Patacón en realidad estaba incurriendo en el mismo recurso metateatral que otros graciosos ya habían explotado, y que, por lo tanto, que Calderón hasta a la hora de adelantarse a las críticas por repetirse se repetía.

⁷⁶ Cruickshank, 2011, pp. 204-205.

⁷⁷ Granja, 2000.

⁷⁸ Granja, 2000, pp. 173-174.

⁷⁹ Granja, 2000, pp. 187-188.

No existe seguridad en la fecha de *Las manos blancas*, aunque por diferentes indicios Cruickshank propone 1640⁸⁰. Tampoco la hay para *Los empeños de un acaso*, pero de nuevo algunas pistas no concluyentes apuntarían una cierta anterioridad: 1639⁸¹. En todo caso, son obras próximas en el tiempo que comparten la misma «disculpa»:

Mi señora tapada,
si venís de otra parte desmayada
a que os socorra yo, tarde sospecho
que venís; que ese paso está ya hecho (II, p. 1069a)

La que sí tiene todos los visos de ser anterior, de entre 1635 y 1636, es la titulada *El escondido y la tapada*:

LISARDA Verelos, porque no piense
don Juan que no los estimo.
Pero ¿qué estrago es aqueste?
BEATRIZ Esto ya es hecho, porque es
paso de la Dama Duende,
y no he de pasar por él. (II, p. 693b)

Sí que se sabe con certeza que Calderón acabó el 28 de febrero de 1642 *El secreto a voces*, donde vuelve a utilizar la gracia⁸²:

ENRIQUE Huye.
FABIO Eso haré con presteza
muy bien, si el paso me ofreces,
porque lo he hecho muchas veces. (II, p. 1225a)

Las cuatro vistas son comedias cómicas, de capa y espada o palatinas, cuya escritura no dista más de media docena de años. Lo que muestra también en este aspecto la tendencia a que las recurrencias se produzcan en lapsos cortos. Don Cruickshank suele usarlas como indicios de cercanía, aunque en varias ocasiones advierte que el procedimiento no es seguro⁸³. Lo son, en todo caso, de que las obras que las presentan pudieran deberse a la misma mano. Se trata de pistas que hay que seguir con todas las cautelas y combinar con otras de distinta índole a la hora de decidir sobre la responsabilidad de Calderón en piezas que no forman parte de su repertorio oficial. De ninguna manera puede descartarse que la aparición de «materiales» idénticos en más de una obra se deba a acciones de expropiación perpetradas por otros sujetos, y así será en

⁸⁰ Cruickshank, 2011, p. 381.

⁸¹ Cruickshank, 2011, p. 348.

⁸² Cruickshank, 2011, pp. 392-393.

⁸³ La broma metateatral vista ofrece un testimonio sobre la posibilidad de que las reutilizaciones no estén próximas. Explotada con ahínco durante un periodo corto de años, Calderón la desempolvó para traerla de nuevo a colación en una comedia de los años cincuenta, *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*: «Arma, fuego y guerra, ya / es paso hecho en otra escena, / y no vale; y si es que vale, / también del tono que en ella / se cantó, valdrá la fuga. / A mí me tocó el hacerla; / y pues es de mi papel, / le he de hacer entre estas peñas, / sin aguardar el apunto» (I, p. 1169b).

muchos casos, pero debemos ser conscientes de la tendencia calderoniana a la reutilización, y obrar en consecuencia.

La técnica de la repetición-variación es un aspecto más del arte del dramaturgo que dominó durante décadas la escena áurea española, con el que logra algunos de sus momentos geniales. Pero se diría que no acabó de sentirse a gusto con las censuras que esta práctica podía provocar en los receptores, lo que le hizo adelantarse a ellas con la broma exculpatoria o amortiguadora de «este paso ya está hecho», cuando pensaba en los espectadores, o a justificarla con argumentos en el prólogo del tomo de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* de 1677, cuando los destinatarios eran lectores, quienes fácilmente detectarían las reincidencias. Quizá esa misma desazón le llevó más lejos e influyó en el silencio de algunas obras o, más aún, en el poco apego que en general manifestó por la publicación de todas ellas.

Referencias bibliográficas

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- ARELLANO, Ignacio, «El árbol del mejor fruto de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 27-65.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneira, 1860. Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Rivadeneira [Biblioteca de Autores Españoles, VII (1848), IX (1849), XII (1850) y XIV (1850)], 1848-1850.
- , *Obras completas*, t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973; t. III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.
- , *La selva confusa*. Edición crítica y adaptación de Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios» [1964], en M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- CASSOL, Alessandro, «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008a, pp. 185-196.
- , «El ingenio compartido: panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008b, pp. 165-184.
- CASSOL, Alessandro y Juan MATAS, *La comedia escrita en colaboración en el teatro áureo*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Colección «Fastiginia») [en prensa].
- CASTRO, Adolfo de, *Una joya desconocida de Calderón [La adúltera penitente]*, Cádiz, Gautier, 1881.
- CERNY, Vaclav, «Une question à reprendre: Wallenstein, héros d'un drame de Calderón», *Revue de Littérature Comparée*, 36, 1962, pp. 177-190.

- COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, 86, 2, 2006, pp. 245-257.
- , «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009a, pp. 111-133.
- , «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, 89, 1, 2009b, pp. 29-56.
- , «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011, t. 3, pp. 983-991.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 3-4, 1916-1917, pp. 621-652, 137-171, 269-308, 414-444.
- , *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, DON W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- DÉODAT-KESSESDJIAN, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 209-242.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de teatro español y novohispano. AITENSO*, ed. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 303-325.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. I. Arellano Ayuso, Kassel, Reichenberger, 2002, 1, pp. 541-554.
- , «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 29-44.
- GRANJA, Agustín de la, «Este paso ya está hecho: Calderón contra los mosqueteros», en *Estudios sobre Calderón*, Ediciones Istmo, 2000, t. 1, pp. 160-190.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, pp. ix-LVII.
- , «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268.
- MACKENZIE, Ann L., «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico (Würzburg, 1981)*, ed. H. Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 110-125.
- , «*El saco de Amberes*, comedia falsamente atribuida a Calderón. ¿Es de Rojas Zorrilla?», en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermánico (Würzburg, 1981)*, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1983, pp. 151-168.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad, 1996, pp. 329-346.

- MCCREADY, Warren T., «A Volume of Rare Seltas», *Bulletin of the Comediantes*, 6, 1, 1954, pp. 4-8.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NORTHUP, George T., «Troja abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta», *Revue Hispanique*, 29, 1913, pp. 195-346.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. I, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979.
- , *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. III, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1981.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO, Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El jardín de Falerina*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción», Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 7-90.
- , «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón* (número dedicado a Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, ed. M. Vitse), 72, 1998, pp. 35-47.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro y Elena MARTÍNEZ CARRO, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, 2006, pp. 219-234.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 85, 7, 2008, pp. 139-152.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967.
- SLOMAN, Albert E., «*La selva confusa* restored to Calderón», *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 134-148.
- , *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1969.
- SPENCER, Forrest E. y Rudolph SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Berkeley, Univ. of California Press, 1937.
- SULLIVAN, Henry W., «The Wallenstein Play of Calderón and Coello, *Las proezas de Frislán, y muerte del rey de Suecia* [?] (1634): Conjectural Reconstruction», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2, 2000, pp. 93-111.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consumo», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 185-208.
- ULLA, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», *Criticón*, 108, 2010, pp. 79-98.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, II, pp. 793-827.
- , «El Calderón apócrifo», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, t. 1, pp. 887-904.
- , «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», *Criticón. Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, 87-88-89, 2003, pp. 887-898.

- , «Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura “calderoniana” de *Las almenas de Toro*», *Anuario de Lope de Vega*, 11, 2005a, pp. 243-264.
- , «La leyenda de Sopenetrán en una comedia que compromete a Calderón», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005b, pp. 1113-1134.
- , «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanonico)», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 587-608.
- , «Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia (Anejos de *Criticón*), 2007a, pp. 1053-1069.
- , «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, ed. Álvaro Alonso y José Ignacio Díez, Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), 2007b, pp. 317-336.
- , «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón* (ejemplar dedicado a La literatura española en tiempos de los novatores. 1675-1726), 103-104, 2008a, pp. 249-271.
- , «La restauración del teatro clásico», en *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*, ed. Montserrat Amores, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008b, pp. 123-197.
- , «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 465-489.
- , «Calderón, reescritor de Lope», *Anuario Calderoniano (Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, coord. Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero), 3, 2010, pp. 371-403.
- , «Identidades trocadas en Calderón: *La selva confusa*», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 299-317.
- , «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro áureo*, ed. Alessandro Cassol y Juan Matas, Valladolid, Universidad de Valladolid (Colección «Fastiginia») [en prensa].
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Los amotinados de Flandes*, eds. Desirée Pérez Fernández y C. George Peale, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 2007.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta, *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Catedra, 1990.
- VITSE, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72 (número dedicado a Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, ed. M. Vitse), 1998, pp. 5-8.
- WILSON, Edward M., «An early list of Calderón's *Comedias*», *Modern Philology*, 60, 2, 1962, pp. 95-102.

Adversarios o vecinos: Los vencidos de Lepanto vistos desde Granada

Elizabeth R. Wright

University of Georgia¹

Vayamos de entrada a la plaza Bib-Rambla de Granada en los primeros meses de 1571. Este centro neurálgico de la ciudad andaluza se convirtió en un escenario de miseria humana cuando 121 hombres, mujeres y niños fueron vendidos como esclavos, acción que se justificó como castigo por la sublevación conocida hoy como la segunda guerra de la Alpujarra (1568-1570)². Dicha rebelión había estallado en respuesta al cerco económico y cultural al que fueron sometidas las comunidades moriscas de Granada y Andalucía oriental, tras la implantación de una serie de prohibiciones encaminadas a borrar las prácticas culturales y económicas que las autoridades asociaban con el Islam. Así se vetaron las prendas características de las moriscas, bailes como la zambra, los baños públicos, los libros y contratos en árabe, y la posesión de esclavos negros por moriscos³. La sublevación provocada por esta ola de represión estalló en la Nochevieja de 1568 y pronto derivó en una devastadora guerra sin cuartel, marcada por actos de violencia atroz perpetrados por ambos bandos.

Cuando por fin la región fue apaciguada por las tropas lideradas por don Juan de Austria —hermanastro del rey Felipe II—, se aplicó un implacable castigo colectivo a

¹ Agradezco a José María Anguita las traducciones de latín a castellano del *Austrias Carmen*, en las que adecuadamente se aparta de una traducción literal cuando es necesario para la legibilidad del extracto citado. Doy las gracias también a María José del Río por sus consejos editoriales y bibliográficos, que han sido de gran ayuda.

² Las almonedas de esclavos se documentan en el indispensable estudio de Martín Casares, 2000, pp. 204-207.

³ Cuatro estudios fundamentales que esclarecen las causas y consecuencias de la rebelión a la vez que atestiguan la creciente riqueza historiográfica de este campo son: Caro Baroja [1ª ed. 1957, 2ª ed. 1976], 2000, pp. 117-202; Domínguez Ortiz y Vincent, 1978, esp. pp. 17-33; García-Arenal y Rodríguez Mediano, 2010, pp. 45-127; y Amelang, 2011, pp. 35-85.

todos los moriscos del Reino de Granada, fuesen rebeldes sublevados o vasallos leales. Se calcula que unos 80.000 cristianos nuevos fueron expulsados de Granada y dispersados en Castilla. Adicionalmente, 10.000 fueron vendidos como esclavos, tras ser clasificados como «moriscos de guerra». Las ya mencionadas almonedas de esclavos en la Bib-Rambla a principios de 1571 formaron parte de la última oleada de castigos.

Llama la atención lo siguiente: visto el espacio relativamente reducido de la Bib-Rambla, los siniestros ecos del mercado de esclavos tenían que haber sido audibles desde el espacioso cuarto del edificio adyacente al Palacio Arzobispal, con ventana a la plaza, donde Juan Latino —que había sido esclavo del tercer duque de Sessa hasta por lo menos la adolescencia— impartía clases de latín a jóvenes granadinos que se preparaban para estudios universitarios y otros individuos que querían mejorar sus conocimientos de la lengua romana⁴. A la vista de la fama que le valió en Granada su condición de esclavo que había conseguido la libertad, me parece lícito preguntar qué reacción tuvo Latino al presenciar la esclavización de un centenar de cristianos nuevos frente al aula donde enseñaba. En una breve semblanza de sí mismo publicada media década más tarde, el profesor de latín atestiguó que en su infancia había sido transportado desde Etiopía —término que solía indicar el África negra, en contraste implícito con las tierras del Magreb— a España, donde fue esclavo y compañero de estudios del tercer duque de Sessa. Una versión diferente de su nacimiento, pero que también atestigua su ostensible condición de cristiano nuevo, nos viene de una historia cuidadosamente documentada de la Casa de Córdoba, escrita a principios del siglo xvii, que lo recuerda como el hijo de dos esclavos oriundos de Guinea, es decir, del África negra⁵. Hay, por tanto, una equivalencia ineludible con los moriscos privados de libertad frente a su aula a principios de 1571: eran, como él mismo, cristianos nuevos, aunque fuera de otro tipo. Por otra parte, Latino vivía en el barrio de Santa Ana, una de las zonas de la ciudad conocidas por su población mixta, compuesta de inmigrantes cristianos que llegaron a Granada de otras partes de Castilla y «cristianos nuevos de moriscos». Otra conexión del poeta con los moriscos de Granada surge del hecho de que la institución donde impartía clases de latín, el Colegio Real, fue fundada en época de Carlos V para formar adecuadamente a los religiosos que iban a encargarse de facilitar la asimilación de la población de cristianos nuevos. Es posible también que una minoría de los jóvenes que habían pasado por su clase de latín fueran moriscos⁶.

En términos simbólicos, las almonedas de esclavos trazaban su propia trayectoria personal al revés: a un esclavo que había conseguido su libertad, le tocaba ahora ver a otros granadinos privados de la suya. No tenemos documentación concreta que nos permita aventurar una opinión sobre qué vio y cómo reaccionó el profesor de latín a este

⁴ Se documenta su labor como profesor de latín en el estudio publicado en dos partes en Marín Ocete, 1925, esp. pp. 109-117. No hay indicios de cómo y cuándo consiguió su libertad.

⁵ El poeta narra su traslado como esclavo a Andalucía desde África en un prólogo de su *De augusta et catholica regalium corporum translatione*, fol. n.n. (versos de inicio, «Haec Christicola Joannes Latinus»). Compárese con la versión de Fernández de Córdoba, [el Abad de Rute], en la *Casa de Córdoba*, fol. 174r.

⁶ Se explica la fundación del Colegio Real en el contexto de la confesionalización de los moriscos en Antolínez de Burgos, *Historia eclesiástica de Granada*, p. 233. Se documenta su residencia en la parroquia de Santa Ana en Martín Casares, 2000, pp. 387-388, y el carácter mixto del barrio en Coleman, 2003, pp. 54 y 70.

funesto desenlace de la rebelión. Sin embargo, sobran indicios generales del desconcierto que causó la guerra. En las zonas rurales y montañosas, los soldados enviados a sofocar la rebelión cometieron saqueos, violaciones y secuestros, actuando en bandas descontroladas. Cuando se dio la orden de expulsar los moriscos del Albaicín, los soldados fueron casa por casa en vísperas de San Juan, sacando a los moriscos del barrio, pese a que la inmensa mayoría no se habían sublevado. De golpe, la ciudad perdió miles de artesanos y hortelanos, lo que dio lugar a una crisis de desabastecimiento que se agudizó cuando las bandas de soldados se volcaron en el saqueo de las casas vacías. Como recuerda la conmovedora crónica de Diego Hurtado de Mendoza, «por todo se robaba a amigos, como a enemigos; a cristianos, como a moros; padecían los soldados, adolecían, íbanse, crecieron las desórdenes, y composiciones por la Vega»⁷. Este testimonio nos sugiere hasta qué punto la ciudad que presenció las almonedas de esclavos a principios de 1571 vivía, sin exagerar, su momento más aciago.

Ante este panorama desolador, la asombrosa e inesperada noticia que corrió por toda la península en noviembre del mismo año fue especialmente bienvenida. La decisiva victoria sobre los otomanos que consiguió la Santa Liga en la batalla de Lepanto el 7 de octubre 1571 parecía restañar algunas heridas de la guerra de Granada. En primer plano, don Juan de Austria, el héroe de Lepanto, había liderado la campaña granadina y supervisado la expulsión. Los cuatro tercios que lucharon con más pena que gloria en Andalucía triunfaron en Lepanto, aunque con sus filas sustancialmente renovadas tras el desgaste de la campaña en la Alpujarra⁸. Y claro está, tanto el dilatado conflicto en Granada como la batalla naval de unas seis horas se nutrieron del tráfico de esclavos. Al igual que sucedió en la ciudad del Darro, los oficiales y los soldados de a pie en Lepanto actuaron con plena conciencia de que la única forma de conseguir una compensación adecuada era mediante la venta del botín obtenido, del cual la presa más valiosa eran los esclavos. Esta vinculación entre el tráfico de esclavos y la guerra naval del Mediterráneo en el siglo XVI se resalta sin tapujos en las primeras relaciones de la batalla que circularon en Europa, cuyos autores se esmeraban por contabilizar los casi 4.000 combatientes otomanos capturados y destinados, mayoritariamente, a servir en galeras como remeros⁹.

Mi propuesta aquí es justamente analizar los ecos de la guerra de Granada en la batalla de Lepanto, centrándome en la narración épica que compuso Juan Latino a la luz de las primeras noticias de la victoria naval llegadas a la península. Su *Austrias Carmen*, compuesto de dos cantos de hexámetros decididamente virgilianos, es la piedra de toque de un volumen de poesía conmemorativa que vio la luz poco después de la batalla. La

⁷ Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada*, p. 231. El término *composiciones* alude a los problemas concretos relacionados con el alojamiento y abastecimiento de soldados a costa de la población civil (véase el *Diccionario de Autoridades*).

⁸ Un buen punto de partida para afrontar la amplia bibliografía sobre la batalla de Lepanto es Guilmartin, 2003, pp. 235-268, y tras este estudio fundamental, las monografías de Capponi (2006, esp. pp. 253-286) y Bicheno (2003, pp. 249-278). Los tercios que lucharon en Granada —y, tras una renovación en sus filas, en Lepanto— fueron los de Nápoles, Sicilia, Granada y Aragón. Véase Parker y Thompson, «The Battle of Lepanto, 1571: The Costs of Victory», p. 17.

⁹ Como botón de muestra de la precisión por contabilizar los prisioneros que se venderán como esclavos, véase Contarini, *Historia delle cose successe*, fol. 55v.

fecha de la aprobación —octubre de 1572— avala la hipótesis de que el profesor se apresuró a terminar el libro para el primer aniversario de la batalla, objetivo muy afín a la numerología renacentista¹⁰. Vista esta inmediatez, podemos situar al *Austrias Carmen* dentro de un fenómeno paradigmático de la literatura española del Siglo de Oro: el poema épico concebido como un medio de comunicación apto para inspirar la reflexión y el debate sobre la actualidad, a través de una narración directa de los hechos. Pertenece así a una primera oleada de respuestas a Lepanto, en la que diversos poetas en distintos reinos se otorgaron el papel de gestores de la memoria histórica. En compañía del latinista de Granada, en la primera línea de los poetas que rememoraron la batalla encontramos también a Fernando de Herrera, cuya relación en prosa salió antes del primer aniversario de Lepanto, y a Joan Pujol, que en 1573 publicó en Barcelona una épica en endecasílabos catalanes. Media década más tarde saldría la *Felicissima victoria* del portugués Jerónimo de Cortereal, y tras otro lustro, la *Austriada* de Rufo, la segunda parte de la *Araucana* de Ercilla —cuyo Canto 24 nos brinda la célebre descripción de la batalla— y la *Naumachia* de Francisco de Pedrosa¹¹. Ante esta verdadera avalancha de conmemoraciones literarias, que José López de Toro califica metafóricamente de «explosión volcánica», no hay que subestimar el primordial impulso literario de buscar una fama duradera en el Parnaso español. Pero a la vez, llama la atención hasta qué punto estos vates se adjudicaron un papel análogo al de los periodistas y bloggers de nuestro tiempo, al narrar y evaluar de manera directa hechos tan recientes.

Como señala Mercedes Blanco, estas respuestas hispanas a Lepanto atestiguan el hecho de que coincidió con el «momento culminante de la demanda de un gran poema heroico, como suprema obra de arte de los tiempos modernos»¹². Este fenómeno internacional es el punto de partida de mi colaboración con Sarah Spence y Andrew Lemons para preparar una edición de poesía neolatina inspirada en Lepanto, que se publicará en la biblioteca I Tatti de Harvard University Press.

Centrándome de momento en el caso particular del latinista de Granada y su *Austrias Carmen*, conviene recordar también el hito que marcó su volumen de poesía sobre «la Gran Batalla Naval»: los especialistas de la literatura de la diáspora africana aclaman al autor como el «*first black poet*» (primer poeta negro), aceptando la etiqueta que proponen Henry Louis Gates y Maria Wolff¹³. No se trata meramente de imponer

¹⁰ La aprobación de Antonio de Eraso está fechada el 30 de octubre de 1572. El volumen de poesía se titula, *Ad catholicum, pariter et invictissimum Philippum Dei gratia hispaniarum regem*. Actualmente, la única traducción disponible es la que preparó Sánchez Marín en 1981, aunque sin notas explicativas para aclarar las numerosas referencias temáticas (J. A. Sánchez Marín, ed., *La Austriada* de Juan Latino, Granada, Instituto de Historia del Derecho, 1981). Extractos del poema se han publicado también en una edición divulgativa de Editorial Linkgua (Barcelona, 2007). Hay también una edición en facsímil de 1971 en Kraus Reprints, que tampoco incluye notas explicativas.

¹¹ Para las respuestas hispanas a Lepanto, véase López de Toro, 1950. Para las reacciones poéticas de Italia, los clásicos estudios de Dionisotti (1974 y 1999) ofrecen una elegante síntesis del asunto. Véase también el repertorio de Mammana, 2007.

¹² Blanco, 2010, p. 483.

¹³ Se matiza la etiqueta, al puntualizar que se trata del primer caso conocido de un poeta del África subsahariana que publicara un libro de poesía en un idioma europeo. Véase Gates y Wolff, 1998, y también el estudio clásico de Fra Molinero, 1995, pp. 125-162. Es también de gran interés la ampliación de esta indagación en Seo, 2011.

al pasado nuestros paradigmas de forma anacrónica, pues el poeta mismo manifestó una clara conciencia de su importancia cultural e histórica. Así, unos versos preliminares dirigidos a Felipe II conectan la infabilidad de la aplastante e inesperada victoria en Lepanto con su propia y excepcional identidad como negro-africano:

Autorem res magna petit, nascique poeta
debuerat fratri, summe Philippe, tuo.
Unicus est victor, scriptorem quaeritat unum,
res nova vult vatem regibus esse novum
auribus alme tuis non haec victoria ponto est
audita, hic scriptor nec fuit orbe satus,
Aethiopum terris venit, qui gesta Latinus
Austriada mira carminis arte canat.¹⁴

(«Un campeón incomparable exige un cronista único. Una ocasión insólita justifica un nuevo poeta para los reinos. Triunfo naval como éste, señor, cosa inaudita es; tampoco ha visto tu mundo un escritor como éste: de Etiopía viene Latino, a cantar con su admirable arte poética las gestas del Austria. Una ocasión insólita justifica un nuevo poeta para los reinos».)

Tenemos aquí un marcado contraste con la táctica de legitimización más característica de los poetas del Renacimiento español, quienes suelen manifestar su vinculación con la alta nobleza o la Corte para sancionar sus expresiones literarias. Aquí se subraya la otredad y la distancia del poeta respecto de los centros culturales de la España renacentista. Cabe destacar que Latino dibuja su identidad con trazos del África negra contemplada como un nuevo mundo, conceptualización muy afín al discurso cartográfico del siglo XVI, aunque hoy en día este referente se asocia casi exclusivamente con las Américas vistas desde una óptica europea¹⁵.

Si bien los estudiosos de la diáspora africana han avalado la importancia histórica que se otorgó el mismo poeta, la imagen de Juan Latino dentro del hispanismo sufre el lastre de la caricaturización que sufrió póstumamente, en el siglo XVII. Los testimonios más contundentes de su desfiguración póstuma son las cartas de Lope de Vega dirigidas al sexto duque de Sessa, donde el dramaturgo manifiesta su devoción a este grande firmando varias veces «esclavo y Juan Latino de vuestra excelencia»; aunque en clave cómica, la firma refleja el hecho de que el verdadero Juan Latino fue esclavo del tercer duque de Sessa, tío-abuelo del mecenas de Lope. Como consecuencia, el que fuera en vida un renombrado pedagogo y latinista llega a ser un emblema cómico de la servidumbre. Más tarde, la comedia de Diego Jiménez de Enciso (ca. 1652) nos legó buen número de episodios pintorescos que narran la vida del profesor granadino de manera manifiestamente ficticia, asunto que han analizado Baltasar Fra Molinaro y John Buersterien¹⁶.

¹⁴ Latinus, «Elegia», en *Ad catholicum, pariter et invictissimum Philippum*, fol. 9v.

¹⁵ Véase al respecto Relaño, 2000, pp. 102-103.

¹⁶ Véase Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, p. 195. La comedia titulada *Juan Latino* de Diego Jiménez de Enciso se publicó en la *Parte 2* de las *Comedias escogidas de las mejores de España*, Madrid, Imprenta Real, 1652. Esta teatralización de la vida del profesor de latín se analiza en Fra Molinaro, 1995, pp. 125-162, y Buersterien, 2006, pp. 106-114.

A consecuencia de este proceso de caricaturización póstuma que sufrió el latinista y de la falta de una edición crítica del *Austrias Carmen*, hay poquísimo conocimiento directo de su obra literaria dentro del hispanismo. Excepcional en medio de este panorama ha sido el estudio de Christopher Maurer, que emplea un riguroso análisis filológico para proponer que el endecasílabo renacentista más famoso —«un Monarca, un Imperio y una Espada»— del celeberrimo soneto de Hernando de Acuña es una adaptación de un hexámetro del latinista granadino¹⁷. La propuesta global de Maurer de situar al latinista de Granada dentro del estudio de la poesía del Siglo de Oro sigue siendo una asignatura pendiente. Dando un paso en esta dirección, veamos cómo se rememora la batalla naval desde una perspectiva manifiestamente granadina, tanto en la actitud hacia los hechos como en la representación de los adversarios otomanos.

Con el *Austrias Carmen* ante los ojos, salta a la vista el solapamiento de la historia reciente de Granada con la crónica de Lepanto. Los versos iniciales suplen la musa o deidad del poeta épico con el controvertido presidente de la Real Chancillería de Granada, Pedro de Deza. Este inquisidor oriundo de Sevilla encarna el fenómeno que Diego Hurtado de Mendoza tilda de gobierno por individuos «consejiles», etiqueta ofrecida en contraste implícito con el tradicional liderazgo de los nobles. Deza llegó a Granada en 1566 para implantar las medidas restrictivas con las que la Corona presionó a las comunidades moriscas del reino, y una vez desatada la rebelión a finales de 1568, se decantó por aplicar un castigo colectivo a los moriscos del reino. Aperciéndonos de su papel de verdugo en esta comunidad, los versos del inicio de la obra, que reivindican la dureza del cuestionable presidente, no son ni fáciles ni agradables:

Deza gravis meritis, pietate insignis avita,
cui dotes animi reddit natura benigne,
clarus ab officiis, et regis munere præses,
Garnatæ missus fato, civilia iura
ut regere imperio, cives, regnumque tueri,
urbibus ut posses æquas concedere partes,
patratu patriæ nostris celebratus in oris,
militibusque pater gratus, tutorque bonorum,
excellens ductor, Bætis tutela per orbem.¹⁸

(«Benemérito Deza, señalado por tu antigua piedad [*i.e.*, cristiano viejo], de cualidades naturales bien dotado; por tus cargos distinguido; por gracia real presidente; por el destino enviado a Granada para que con tu autoridad pudieras hacer valer el derecho, y proteger a los ciudadanos y al reino, e impartir justicia a las ciudades. Líder de nuestra patria, cuyos términos te celebran, padre de los soldados querido, tutor de los buenos, general excelente, bastión bético del mundo».)

¹⁷ Véase Maurer, 1993, esp. pp. 45–46. Azcune, 1996–1998, propone refutar el argumento de Maurer, aunque no nos parece que su argumento llegue a ser concluyente.

¹⁸ Las citas del *Austrias Carmen* se referirán a la edición de próxima aparición en Harvard University Press (de Wright, Spence y Lemons) mediante los números de los versos, aunque la traducción al castellano es de José María Anguita. Véase aquí, Latino, *The Battle of Lepanto*, vv. 1–9.

Se advierte que la batalla naval se va a narrar desde una perspectiva granadina. A la vez, el registro oficialista pone de manifiesto una paradójica modernidad de la historia enmarcada en el género antiguo. Es decir, el inquisidor que ha medrado en la burocracia de la Monarquía Española sustituirá a los dioses olímpicos de la épica clásica. Si bien la figura de Deza queda a un lado cuando empieza a narrarse la batalla en sí, vuelve a primer plano en momentos clave, mediante una serie de apóstrofes que le dirige el poeta.

En una «Peroratio» que sirve de epílogo, la voz poética reconoce abiertamente que este burócrata de alto rango encargó la publicación de la obra¹⁹. El inquietante protagonismo de Pedro de Deza se empieza a esclarecer tras un examen del expediente que compiló un visitador mandado por el Rey poco después de apaciguada la rebelión de los moriscos, donde se recogen numerosas acusaciones de corrupción, crueldad innecesaria y cohecho por parte del presidente y sus secuaces. Los cargos incluyen alegaciones de que Deza se enriqueció con la venta ilegal de propiedades confiscadas y asimismo con la esclavización ilícita de moriscos²⁰. No faltan cargos más pintorescos: que iba de caza ataviado con un suntuoso caparazón morado poco digno de un sacerdote, que a la hora de la siesta recibía en su aposento a una mujer —cuyo marido estaba preso en la cárcel de la Audiencia—, y que permitía conductas desordenadas a sus criados. Deza se defendió vehementemente, achacando las acusaciones a su enemistad con nobles granadinos. Pero incluso don Juan de Austria —partidario también de aplicar un castigo colectivo a los moriscos— señaló al presidente como el principal obstáculo a la represión del levantamiento. Recomendó, como remedio, que el Rey lo alejara de Granada nombrándolo obispo²¹. En vista de estas críticas, se deduce que Deza encargó el *Austrias Carmen* para defenderse de las dañinas acusaciones y, de paso, apropiarse de la gloria de don Juan en Lepanto, contrarrestando así el desgaste de su propia imagen tras la desastrosa guerra de Granada.

A primera vista, el *Austrias Carmen* parece haber cumplido sobradamente con los objetivos del encargo, ya que utiliza el género clásico para plasmar una apología de la expulsión, que fue muy criticada en su momento, pues afectó a miles de individuos bautizados como cristianos y vasallos del rey de España. No obstante, un análisis de la obra atento a sus resonancias virgilianas revela una postura más matizada, tras la cual se incita al lector a evaluar la guerra moderna y, trascendiendo las barreras de religión y cultura, a contemplar a los musulmanes como seres humanos vulnerables. Veamos a modo de ilustración la forma de narrar el inicio de la batalla en sí, cuando la flota veneciana, desde las seis galeazas que formaban su vanguardia, lanza un devastador fuego de cañones. Para el poeta que se sitúa insistentemente en la tradición virgiliana, el desafío es considerable, al tener que narrar una batalla ganada con armas modernas en vez del combate singular de los héroes clásicos:

Queis capita, et dentes, oculos, cerebrumque refringi,
malas, mandibulas, resoluta et pectora cernas
rupibus et nubes iamterque, quaterque cadebat

¹⁹ Se explicita el encargo en fol. 27r y la «Peroratio» insertada como epílogo en la conclusión del *Austrias Carmen* (F1r, folio n.n.).

²⁰ «Visita del Doctor Redín [1575]», en Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, legajo 2737.

²¹ Véase CODOIN, 28, pp. 127-129 (cartas de don Juan de Austria).

machina, nec colubri poterant, nec sulphura pelli.²²

(«Podrías ver diseminarse sus cabezas, dientes, ojos y sesos, mejillas, mandíbulas y pechos despedazados. La artillería libraba nubes con enormes bolardos de piedra, que tampoco podían defenderse, ni de la culebrina ni de la pólvora».)

En estos versos, la batalla ya no es una pugna entre el Islam y el Catolicismo, tal como habían propuesto los ya citados versos de inicio. Estamos ahora ante una dramatización del sufrimiento y de la pérdida de vidas humanas derivados de la creciente mecanización de la guerra.

A este apabullante despliegue de tecnología moderna se antepone una muestra de la tradicional destreza de un soldado. Los versos describen cómo el almirante turco contraataca con espada y arco en una secuencia que exalta el arte tradicional del guerrero: *Nunc Bassan gladio pugnat nunc flectit et arcum, / brachiaque extendens nunc mittit ab aure sagittas*, («ahora el Pachá lucha con la espada, ahora tensa el arco, extendiendo su brazo para lanzar flechas desde lo alto»)²³. Ante la fuerza devastadora de la pólvora, tenemos el «diestro brazo» de un experimentado guerrero, imagen cuyo linaje poético se ilumina de forma especialmente relevante en el reciente estudio de Leah Middlebrook²⁴. Para subrayar la importancia de esta imagen del guerrero con su arco, el texto incluye una de las numerosas glosas marginales con las que el poeta encarrila la lectura, de manera análoga al profesor ante sus alumnos de latín. Aquí la apostilla reza: *Bassan, et dux et miles* («el Pachá, tanto líder como guerrero»)²⁵. Estamos ante un caso en el que los hechos históricos fielmente narrados facilitan fines artísticos, en el sentido de que el contraste entre el despliegue tecnológico de la carga de la vanguardia veneciana se antepone al apego de los jenízaros otomanos al arco, arma tradicional cuyo dominio requería años de práctica, exigiendo también una ingente fuerza muscular. A cambio, en situaciones meteorológicas favorables, las flechas ofrecían mayor precisión al guerrero. El almirante en cuestión, Müezzín-z_ de Ali Pasha (Alí Pachá) (? -1571), veterano líder de las filas de jenízaros, era un experto arquero. Otras facetas de su biografía resaltaban su figura de insigne adversario: era cuñado del sultán Selim II e hijo, como indica su nombre, de un almuédano²⁶.

Tras esta narración contrastada de los primeros disparos de ambos bandos, el poeta ofrece una vívida narración del combate que surge cuando los tercios españoles abordan la galera del Pachá. Aquí los soldados pelean con cualquier arma disponible, usando hasta la uñas, y, al caer al agua, luchan a muerte en unas olas ya teñidas de rojo. En términos gramáticos, se transmite la lucha a muerte con verbos en el presente activo: *obstant, penetrant, repellunt, pervenit, trepidant*. De repente, un verbo impersonal trastoca la modalidad narrativa para anunciar: «hic Bassan cæsus fertur gladioque perisse, / atque humilis miles truncum liquisse superbum» (en este momento se dice que Alí Pachá fue embestido y cayó muerto, cuando la espada de un humilde soldado lo

²² Latino, *Austrias Carmen*, vv. 1022-1025.

²³ Latino, *Austrias Carmen*, vv. 1050-1051.

²⁴ Middlebrook, 2009, pp. 142-145.

²⁵ Latino, *Austrias Carmen*, v. 1049, glosa.

²⁶ Véase H. Inalcik, 1974, pp. 186-92.

degolló)²⁷. Llama la atención cómo el verbo *fertur* difumina la responsabilidad, al recaer ésta en un «humilde soldado». A continuación, se revela cómo la cabeza del almirante fue exhibida como trofeo en lo alto de su galera.

En la escena de la mutilación del adversario caído, encontramos una brecha entre las relaciones que divulgaron las primeras noticias sobre la batalla y las primeras reflexiones poéticas. Es reseñable que las primeras crónicas escritas desde el escenario de la batalla relatan la mutilación del cuerpo del almirante turco sin ningún pudor. Por ejemplo, en una carta escrita tan sólo tres días después de la batalla, Nicolás Augusto de Benavides narra la confrontación entre Alí Pachá y don Juan; según su relato el turco, altivo, se negó a rendirse, por lo que uno de los lugartenientes del de Austria lo mató de un mandoble de espada y lo decapitó a continuación. No cabe duda de que la acción surge del mando de don Juan. Otro oficial español informó a Felipe II de cómo los españoles degollaron a Alí Pachá y a otros 500 turcos cuando capturaron su buque insignia. De manera similar, el primer *avviso* veneciano que divulgó las nuevas de la batalla atribuye la decapitación del almirante directamente a la autoridad de Juan de Austria. Más efectista aún fue Girolamo Diedo, un oficial veneciano en Corfú que relató la batalla en una carta escrita dos meses después, al presentar a don Juan blandiendo la sangrienta espada tras la muerte y mutilación del Pachá²⁸.

Vemos, pues, que las relaciones de primera línea narran cómo Alí Pachá muere a manos de soldados españoles bajo el mando de don Juan, quien celebra el acontecimiento y da su beneplácito a que se exponga su cabeza como trofeo. Pero en el *Austrias Carmen* percibimos cierta incomodidad plasmada en el verbo impersonal y el sujeto indefinido del *humiles miles*. En este sentido, el latinista se asemeja a sus coetáneos. Fernando de Herrera, por ejemplo, se limita a narrar la muerte del adversario con una declaración escueta de «cuando mataron a Alí Bajá», y no específica quiénes son los sujetos del verbo pretérito. Ercilla, basándose en gran medida en la versión de Herrera, concluye su narración de la batalla justo antes del episodio de esta muerte. Rufo, una década después de los hechos, opta por una versión manifiestamente revisionista, sugiriendo que Alí Pachá podría haber muerto por un ataque de ira sobrevenido a causa de su temperamento colérico²⁹.

¿A qué se deben estos reparos de las conmemoraciones poéticas? Las relaciones de primera línea no parecen vacilar en modo alguno al narrar cómo los españoles mataron al adversario y mutilaron su cuerpo para exponer la cabeza como trofeo. Sin lugar a dudas, este gesto formaba parte de las funestas costumbres guerreras que compartían con sus adversarios turcos, tal como muestran las crónicas de la guerra de Chipre, donde los implacables verdugos fueron los otomanos, que torturaron y desollaron al gobernador veneciano de Famagusta. Pese a la sangrienta crueldad recíproca entre los

²⁷ Latino, *Austrias Carmen*, vv. 1075-1076.

²⁸ Por orden de mención, las primeras relaciones que citamos son: Nicolás Augusto de Benavides, «Relación de la batalla de Lepanto», s.n.; la anónima «Relación de la batalla de Lepanto», en CODOIN 3, p. 219; el *avviso* veneciano fechado 19 octubre se transcribe en Setton, 1984, p. 1060, n. 54 (el original está en la Biblioteca del Vaticano, Códice Urbina, lat. 1042); y por último, Gerolamo Diedo, «La Battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo», pp. 207-208.

²⁹ Véanse Herrera, *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la Batalla Naval de Lepanto*, p. 363; Ercilla, *La Araucana*, pp. 688-690; y Rufo, *La Austriada*, pp. 131-132.

turcos y sus adversarios europeos, las primeras narraciones poéticas de Lepanto atestiguan reparos al respecto. Aquí me parece decisivo el patrimonio épico con el que se definen como poetas. En el caso concreto del *Austrias Carmen*, la conexión entre la *imitatio* literaria y el pudor del vencedor ante la crueldad se manifiesta con especial elocuencia en la devastadora estampa de la cabeza expuesta como trofeo a la vez que se contempla el cuerpo a la deriva:

Iam Bassan truncus summas volitare perundas,
atque caput magnum præfixum cuspidè acuta,
prælongo in pilo, magno clamore videntum,
terribiles oculos, nequeas adversa tueri
ora viri tristi, nigroque fluentia tabo...³⁰

(«Ya el tronco del Bajá flotaba en la superficie, zarandeado por las olas, mientras su gran cabeza, clavada en la aguzada punta de una larguísima pica, provocaba gran griterío entre los presentes. Es imposible mirar de frente sus ojos terribles, el rostro de este hombre siniestro, goteando negra sangre».)

Incómodas reflexiones éticas surgen del diálogo que mantiene el poeta con la *Eneida*. En primer lugar, la estampa parte de una imagen recurrente en Virgilio, el cuerpo mutilado del líder vencido que se encuentra a la deriva. Nos remite la imagen a la narración de la destrucción de Troya en *Eneida* 2.557-558, tragedia que se encarna en el torso de Príamo, llevado por las olas del Mediterráneo hasta lejanas costas: «iacet ingens litore truncus, / avulsumque umeris caput et sine nomine corpus»³¹. El almirante muerto ocupa el centro de esta tragedia, al igual que el cuerpo decapitado del rey troyano encarna el trágico devenir de Troya. En segundo plano, los lectores asiduos de Virgilio advertirán también las citas del episodio de Niso y Euríalo en el Libro 9, asunto que analizo en colaboración con José María Anguita en un estudio sobre la dimensión pedagógica del *Austrias Carmen*³².

De momento, conviene reparar en el leitmotiv del cuerpo decapitado a la deriva en el Mediterráneo. Al encarnar la conexión entre el *Austrias Carmen* y la *Eneida*, el fallecido almirante otomano resuelve un reto para el poeta que se decanta por el género épico, a la vez que plantea otro. Ali Pachá dota al poema de un enemigo insigne, cuya derrota aumentaba la grandeza de Juan de Austria y del imperio español, una figura muy fácil de adaptar para ser presentada como la quintaesencia del prócer guerrero. Pero justamente esta manifiesta virtud del adversario plantea dudas éticas sobre la mutilación de su cuerpo, ya que va en contra del cometido imperialista de «parcere subiectis et debellare superbos» que proclama el padre de Eneas cuando se encuentra con el hijo en su bajada al Averno³³. Pero en contra de esta noción de virtud, se presenta la imagen del cuerpo mutilado y el tronco a la deriva, recordando el cruel jolgorio de Neoptólemo en

³⁰ Latino, *Austrias Carmen*, vv. 1194-1198.

³¹ Virgilio, *Eneida* 2, vv. 557-558; de la traducción de Echave-Sustaeta, «tendido en la ribera yace un enorme tronco, / la cabeza arrancada de los hombros, un cadáver sin nombre», pp. 191-192.

³² Véase Anguita y Wright, 2012.

³³ Virgilio, *Eneida* 6. 853 (trad. de Echave-Sustaeta, «conceder tu favor a los humildes / y abatir combatiendo a los soberbios»).

Eneida 2.548-550, cuando se burla de la súplica de Príamo antes de degollarlo, introduciendo así el tema de la crueldad excesiva o incluso impía, acusación implícita en el término *nefas*.³⁴ Llama la atención aquí hasta qué punto Juan Latino y otros poetas épicos de Lepanto mitigan la dimensión nefanda de la mutilación del cuerpo de Alí Pachá dejándonos oír los lamentos de galeotes cristianos liberados porque el almirante turco muriera antes de poder convertirse al cristianismo. Así, Herrera, quien evita narrar la mutilación del cuerpo, asevera que «fue su muerte llorada de los esclavos cristianos, de quien era muy amado por el buen tratamiento y humanidad que usaba con ellos»³⁵.

En el *Austrias Carmen* también se atenúa el hecho nefando, aduciendo una conversión malograda:

Quod si inter pugnam captus vir forte fuisset,
 ille fidem mira Christi virtute bibisset,
 quem remex noster captivus semper amat,
 optaratque crucem Bassani in fronte videre³⁶.

(«Pero si por casualidad hubiera sido capturado en batalla, ese hombre, con su asombroso valor, habría probado la fe de Cristo. Eso es lo que habría deseado nuestro remero cautivo: ver la cruz en la frente del Bajá, a quien siempre había estimado (incluso entre turcos el mérito recibe su galardón».)

La conversión hipotética se expresa en el imperfecto del subjuntivo, *bibisset*, de *bibo*. Se trata de uno de los casos relativamente infrecuentes en que Latino se sirve de un léxico patristico, y, según el diccionario de Albert Blaise, el término significa «s'imprègne du Christ dans l'intimité de son coeur» (dejar pasar a Cristo a la intimidad del corazón)³⁷. Esta definición capta la breve representación de la subjetividad del adversario musulmán de los versos ya citados, al plantear la noción de la conversión sincera de un individuo de ascendencia musulmana. El verbo *bibo* evoca una experiencia personal y directa de conversión religiosa. Tenemos aquí una contrapropuesta implícita a la lógica que alimentó el castigo colectivo de los moriscos, que partía de la noción de que los moriscos estaban practicando un cristianismo de «fachada», acusación esgrimida en numerosas fuentes sobre la rebelión. Por ejemplo, Antonio de Fuenmayor —hagiógrafo de Pío V— asevera en su crónica que los moriscos «disimularon al principio: mas andando tiempo, los que en cosas de la religión les trataban, conocíanles sólo un exterior forzado de cristianos»³⁸. Aquí se niega la subjetividad individual del cristiano nuevo de origen musulmán, al situar a todos, indistintamente, tras una fachada de religiosidad fingida. En marcado contraste, los hexámetros de Juan Latino se sustentan en la noción de una conversión individual y sincera, idea especialmente conmovedora teniendo en cuenta que el poeta mismo era un conocido cristiano nuevo. Por otra parte, el aprecio del adversario se confirma también mediante otro eco de

³⁴ Contemplamos esta escena en más detalle en Wright, 2009.

³⁵ Herrera, *Relación de la guerra de Chipre y sucesos de la Batalla Naval de Lepanto*, p. 363.

³⁶ Latino, *Austrias Carmen*, vv. 1207-1210.

³⁷ Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, consultado a través de la *Database of Latin Dictionaries* de Brepolis (consulta el 3 de julio de 2011).

³⁸ Fuenmayor, *Vida y hechos de Pío V*, fol. 79r.

Príamo, con la cita entre paréntesis que nos remite al momento de la *Eneida* 1 en que Eneas ve la guerra de Troya representada en las paredes del palacio de Dido y exclama: «En Priamus! sunt hic etiam sua praemia laudi»³⁹.

A partir de la muerte del almirante turco, el poema narra la divulgación de la noticia de la victoria, vaticina un imperio global que se extenderá por África y Asia, y celebra el nacimiento del infante don Fernando en diciembre de 1571. Al plantear esta relación de causa y efecto entre la victoria naval y la extensión del imperio español, el *Austrias Carmen* da voz al sentir español de que el nacimiento del nuevo heredero y la victoria naval confirman el beneplácito divino al proyecto imperial de la rama española de la casa de los Austrias. La expresión más duradera de este triunfalismo es, sin lugar a dudas, el *ex voto* que Felipe II le encargó a Tiziano, donde el rey muestra su hijo recién nacido al ángel, que le promete mayor gloria⁴⁰.

Los versos de cierre que dirige Latino desde Granada también conectan el nacimiento del príncipe con la batalla, en una profecía que le promete mayor gloria:

Hæc Garnata ducis dum cantat gesta Ioannis,
 ecce tibi rumor sparsus iam mœnia complet,
 Annam Reginam natum peperisse Philippo,
 omnibus est princeps concessus cœlitus almus,
 hæc sors Hispanos victores una manebat,
 solamenque viris, multorum causa bonorum
 ventura, hinc pratis fundetur copia rerum,
 mollibus hinc flavus gaudebit campus aristas,
 militiæ spes magna ducum, columenque salutis,
 gentibus Hispanis virtus, et robur avorum.
 Iam regnis pax magna tuis Auguste Philippe,
 princeps Fernandus consurgit clarus in orbe,
 hic tibi felici revocabit sorte triumphos,
 vittrices ducet nostras in bella phalanges.
 Hic Christi nomen defendet victor, et armis,
 ut gentes unum Christum per sæcula regem
 cognoscant victæ Fernandi et Marte Philippi⁴¹.

(«Mientras Granada canta las hazañas del Archiduque Juan, hete aquí cómo un rumor se extiende por la ciudad, hasta llenarla: que la Reina Ana le acaba de dar un hijo a Felipe, que el cielo nos ha regalado a todos un príncipe protector. Fortuna exclusiva que aguarda a los victoriosos hispanos, consuelo de héroes, fuente de bienes futuros. Gracias a él la abundancia se derramará por las tierras, y los campos resplandecerán dorados de tiernas espigas. Esperanza grande de la milicia y sus capitanes, pilar de nuestra salvación, virtud del pueblo hispano, vigor de los antepasados. Ya campea imponente paz en tus reinos, augusto Felipe; ya florece, resplandeciendo en el mundo, el príncipe Fernando. Él traerá nuevos triunfos a tu hado feliz, y capitaneará en la guerra a nuestra tropa victoriosa. Él es el campeón que defenderá con las armas el nombre de Cristo, para que los pueblos sometidos al poder de Fernando y Felipe reconozcan por siempre a Cristo como único rey».)

³⁹ Virgilio, *Eneida* 1. 461 (trad. de Echave Susteta, «aquí también el mérito tiene su recompensa»).

⁴⁰ Tiziano, *Felipe II después de la batalla de Lepanto*, Museo del Prado, cat. P00431.

⁴¹ Latino, *Austrias Carmen*, vv. 1821-1837.

No cabe duda de que esta declaración está hecha a la medida del creciente imperialismo mesiánico en la corte de Felipe II en estos años. Pero hay otra faceta con ecos muy locales. En concreto, el sustantivo *solamen* implica alivio en forma de raciones de trigo, y la imagen de los campos dorados que con regocijo se vestirán de espigas sugiere la añoranza de una vida urbana apacible y tranquila, a salvo de la violencia e incertidumbre que había traído consigo la reciente guerra. Estos deseos nos remontan al panorama de la ciudad traumatizada por la guerra que nos ofrece Hurtado de Mendoza, en sus recuerdos citados de entrada. Aunque hayamos vuelto al punto de partida del poema, está claro que la ciudad ya no se define por el imperio del inquisidor Deza evocado en los versos de inicio. Ahora se contempla la ciudad en una profecía que suena a plegaria, y en ella la voz poética retrata una tierra de abundancia.

Volviendo al *Austrias Carmen* para concluir, conviene subrayar que este contrapunto entre la voz que canta las aspiraciones imperiales de Felipe II y la que invita al lector a reflexionar sobre lo que se pierde en el camino para realizar este destino, pone de manifiesto la cualidad más visceralmente virgiliana de la obra. Más allá de las numerosas citas e imágenes que atestiguan las prácticas de composición de los poetas neolatinos del Renacimiento y el cometido del profesor de latín, esta obra consigue emular el tono de la *Eneida*. Esta dimensión se contempla en el luminoso ensayo de Adam Parry, donde nos habla de las «two distinct voices in the *Aeneid*, a public voice of triumph, and a private voice of regret» [dos voces distintas, la voz pública del triunfo y la voz privada del remordimiento]⁴². Más adelante, Parry repara en la paradoja que nos plantea la obra del mantuano, de que «all the wonders of the most powerful institution the world has ever known are not necessarily of greater importance than the emptiness of human suffering» [todas las maravillas de la institución más poderosa que jamás ha conocido el mundo no son necesariamente más importantes que el vacío que deja el sufrimiento humano]⁴³. Esta dualidad que ha legado la tradición virgiliana es especialmente conmovedora en el caso de Juan Latino, cuya lección impresa advierte al estudiante de latín clásico o al lector atento del altísimo coste humano de la guerra librada en tiempos modernos.

Referencias bibliográficas

- AMELANG, James S., *Historias paralelas: Judeoconversos y moriscos en la España moderna*, Madrid, Akal, 2011.
- ANGUITA, José María y Elizabeth R. WRIGHT, «Sombras de la *onorosa praeda*: un ejemplo virgiliano para un aula granadina», *Criticón*, 115, 2012, pp. 105-123.
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, Justino, *Historia eclesiástica de Granada* [ca. 1620], ed. Manuel Sotomayor, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- AZCUNE, Valentín, «Un enigma descifrado: la fecha del famoso soneto “Al rey Nuestro Señor”, de don Hernando de Acuña», *Manuscrta.cao*, 7, 1996-1998, pp. 5-10.

⁴² Parry, 1989, p. 94.

⁴³ Parry, 1989, p. 96.

- BENAVIDES, Nicolás Augusto, «Relación de la batalla de Lepanto de Nicolás Augusto de Benavides, dirigida a Lope de Acuña», Manuscrito II/2211, 56, Real Biblioteca, Madrid, (véase también: <http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=37&art=863>).
- BENZONI, G., ed., *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, Florencia, Olschki, 1974.
- BEUSTERIEN, John, *An Eye on Race: Perspectives from Theater in Imperial Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.
- BICHENO, Hugh, *Crescent and Cross: The Battle of Lepanto 1571*, Londres, Cassell, 2003.
- BLAISE, Albert, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, París, Librairie des Méridiens, 1954, consultado a través de la *Database of Latin Dictionaries* de Brepolis, 3 julio 2011.
- BLANCO, Mercedes, «Cantaste, Rufo, tan heroicamente. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Edad Moderna*, ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2010, pp. 477-512.
- CAPPONI, Niccolò, *Victory of the West: The Story of the Battle of Lepanto*, Londres, MacMillan, 2006.
- CARO BAROJA, Julio, *Los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Istmo, 2000 [1ª ed. 1957, 2ª ed. 1976].
- CODOIN (*Colección de documentos inéditos para la historia de España*), vol. 3 (Lepanto), vol. 21 (Herrera, relación de Chipre y Lepanto), vol. 28 (Cartas de Don Juan de Austria), ed. Marqués de Pidal y M. Salvá, Madrid, Viuda de Calero, 1856.
- COLEMAN, David, *Creating Christian Granada: Society and Religious Culture in an Old-World Frontier City, 1492-1600*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2003.
- CONTARINI, Giovanni Pietro, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a venetiani fino al dì della gran giornata vittoriosa contra turchi*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1572.
- DIEDO, Gerolamo, «La Battaglia di Lepanto descritta da Gerolamo Diedo», en Onorato Caetani y Gerolamo Diedo, *La battaglia di Lepanto (1571)*, ed. Salvatore Mazzarella, pp. 177-224.
- DIONISOTTI, Carlo, «Lepanto nella cultura italiana del tempo», en Benzoni, 1974, pp. 127-151.
- , «La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento», en C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 [1967], pp. 201-226.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y Bernard VINCENT, *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1978.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, (Abad de Rute), *Casa de Córdoba, y origen de la fundación y antigüedad de esta ciudad* [ca. 1620], manuscrito 3271, Biblioteca Nacional de España.
- FRA MOLINERO, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- FUENMAYOR, Antonio de, *Vida y hechos de Pío V*, Madrid, Luis Sánchez, 1595.
- GARCÍA-ARENAL, Mercedes y Fernando RODRÍGUEZ MEDIANO, *Un oriente español: Los moriscos y el Sacromonte en los tiempos de Contrarreforma*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
- GATES, Henry Louis Jr. y María WOLFF, «An Overview of Sources on the Life and Work of Juan Latino, the 'Ethiopian Humanist'», *Research in African Literatures: The African Diaspora and its Origins* 29, 4, 1998, pp. 14-51.
- GUILMARTIN, John Francis Jr., *Gunpowder and Galleys: Changing Technology and Mediterranean Warfare at Sea in the 16th Century*, Londres, Conway Maritime Press, 2003 [1974].
- HERRERA, Fernando de, *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la Batalla Naval de Lepanto* [1572], en CODOIN, 21, pp. 243-382.

- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Guerra de Granada*, ed. B. Blanco-González, Madrid, Castalia, 1970.
- INALCIK, Halil, «Lepanto in the Ottoman Documents», en Benzoni, 1974, pp. 185-192.
- LATINO, Juan (Joannes Latinus), *Ad catholicum, pariter et invictissimum Philippum Dei gratia hispaniarum regem*, Granada, Hugo Mena, 1573.
- , *De augusta et catholica regalium corporum translatione per catholicum Phillipum*. s.l., s.i., s.f. [Granada, ¿Hugo de Mena?, ca. 1576].
- , *Austrias Carmen*, ed. y trad. Elizabeth R. Wright, Sarah Spence y Andrew Lemons, en *The Battle of Lepanto*, Cambridge, I Tatti Renaissance Library de la Harvard University Press, de próxima aparición.
- LÓPEZ DE TORO, José, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, 1950.
- MAMMANA, Simona, *Lèpanto: Rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- MARÍN OCETE, Antonio, «El negro Juan Latino: ensayo de un estudio biográfico y crítico», *Revista del Centro de Estudios Históricos del Reino de Granada*, 13-14 (1925), pp. 97-120 (13) y pp. 25-82 (14).
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *La esclavitud en la Granada del siglo XVI: género, raza y religión*, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- MAURER, Christopher, «Un monarca, un imperio y una espada: Juan Latino y el soneto de Hernando de Acuña sobre Lepanto», *Hispanic Review*, 61, 1993, pp. 35-51.
- MIDDLEBROOK, Leah, *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- PARKER, Geoffrey e I. A. A. THOMPSON, «The Battle of Lepanto, 1571: The Costs of Victory», *The Mariner's Mirror*, 54, 1 (1978), pp. 13-21.
- PARRY, Adam M., «The Two Voices of Virgil's *Aeneid*», en *The Language of Achilles and Other Papers*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 78-96.
- RELAÑO, Francesc, *La emergencia de África como continente: un nuevo mundo a partir del viejo*, Lleida, Universitat de Lleida, 2000.
- RUFO, Juan, *La Austriada*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 29, Madrid, Rivadeneyra, 1854.
- SEO, J. Mira, «Identifying Authority: Juan Latino, an African Ex-Slave, Professor, and Poet in Sixteenth-Century Granada», en *African Athena: New Agendas*, ed. Daniel Orrells, Gurminder K. Bhambra y Tessa Roynon, pp. 258-276, Nueva York, Oxford University Press, 2011.
- SETTON, Kenneth M., *The Papacy and the Levant (1204-1571): The Sixteenth Century from Julius III to Pious V*, Filadelfia, The American Philosophical Society, 1984, vol. 4 de 4.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española y Arco/Libros, 1989 [1941], vol. 3 de 4.
- VIRGILIO, *Eneida*, en *Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- , *Eneida*, trad. de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- «Visita del Doctor Redín [1575]», Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, legajo 2737.
- WRIGHT, Elizabeth R., «Narrating the Ineffable Lepanto: the *Austrias Carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)», *Hispanic Review*, 77, invierno de 2009, pp. 71-91.

HOMENAJE A ANTHONY CLOSE

Anthony Close, espejo de cervantistas

Aurora Egido

Universidad de Zaragoza

Natura, ars, aexercitatio. Esa tríada clásica, que tanto dio de sí en las aulas del Siglo de Oro, viene pintiparada al perfil académico de Anthony Close, quien, tras su licenciatura en Filología Francesa y Española en la Universidad de Cambridge, empezó precisamente su andadura como investigador con una tesis doctoral, presentada en el Trinity College, bajo la dirección de Ted Riley, titulada: «The Ideas of Art and Nature in the Works of Cervantes». La *aexercitatio* vino después, a partir sobre todo de 1965, y continuó a lo largo de los años hasta que “la suegra de la vida” (tan “enfadosa”, como decía Maxime Chevalier) nos lo arrebató sin saber cómo ni por qué.

Su trayectoria docente en la Universidad de Birmingham, donde estuvo dos años, continuó posteriormente en la de Cambridge, donde fue Director del Departamento de Filología Española, con escapadas ocasionales, como profesor y conferenciante, a distintas universidades europeas y americanas. Su *curriculum* no destaca sin embargo por la acumulación de cargos representativos, aunque fue Vocal de la Asociación de Cervantistas desde su fundación y más tarde Presidente de la Asociación Internacional Siglo de Oro, de la que también fue Presidente de Honor. Pero esos y otros méritos, como el de ser miembro del jurado del Premio Internacional Cervantino de la Editorial Academia del Hispanismo, le llegaron tarde, porque, no lo olvidemos, Anthony Close fue, en esencia, un hombre discreto, que huía permanentemente de la ostentación.

El grueso de sus publicaciones muestra, como ocurrió, en parte, con sus apariciones públicas, sobre todo en el extranjero, un claro ascenso con el devenir de la edad, multiplicándose ostensiblemente durante sus últimos años. Por otro lado, y al igual que ocurriera con personas del talante de un Eugenio Asensio, el número de sus libros es más bien exiguo, aunque haya artículos suyos que valgan por todo un libro.

Entre 1978, cuando publicó *The Romantic Approach to "Don Quixote"* (Cambridge University Press) y la versión española actualizada *La concepción romántica del "Quijote"* (Barcelona, Crítica, 2005), pasó más de un cuarto de siglo, aunque luego se

estrechara la diferencia entre la publicación de *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (Oxford University Press, 2000) y su traducción española: *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007). Obras, ambas, que se completaron con un exquisito repaso como el presentado por *A Companion to "Don Quixote"* (Woodbridge, Tamesis, 2008), epítome y síntesis de toda una larga trayectoria cervantina de la mejor ley¹.

Por otro lado, cabría resaltar el valor de las reseñas dedicadas a sus libros por Robert L. Hathaway, Roland Paulson, Maria Alberta Sachetti, Michael Scham o Lowry Nelson, entre otros, por lo que significan, junto a la amplia impronta de sus publicaciones, respecto a la estimación de la obra de Anthony Close, dentro y fuera del Hispanismo. El volumen coordinado en 2009 por Emilio Martínez Mata y Rodrigo Cacho Casal: *El ingenioso hidalgo. Estudios en homenaje a Anthony Close*, representó a su vez toda una señal de reconocimiento y amistad que sin duda puede ampliarse a todo el cervantismo².

Close era un lector insaciable, no solo de libros de erudición y crítica, sino de obras de creación en distintas lenguas y tiempos. Conocía además muy bien las retóricas y las poéticas, así como los métodos más diversos, que él siempre trató de distinguir de las obras mismas a las que se aplicaran, como quien trata de separar los andamios e instrumentos empleados, del edificio construido con ellos. Sabido es además su natural aversión hacia los excesos terminológicos, a veces vacíos de contenido o aplicados gratuitamente para ocultar la ignorancia o sencillamente la verdad de la Historia Literaria.

Close conocía muy bien la Historia de las ideas, incluidas las del siglo del *bon goût* y *Le roman comique* de Scarron, por no hablar de cuanto sostiene el pensamiento romántico alemán y la tradición filosófica del siglo XIX, desde Hegel a Carlyle o Taine. Y otro tanto ocurre con las del siglo XX, como demostró al desglosar las interpretaciones del *Quijote* desde el positivismo de Morel-Fatio y Rodríguez Marín al impulso

¹ Michael Scham, en su reseña publicada en *Cervantes*, 29, 1, 2009, pp. 233-236, resaltaba esa edición, que ampliaba y mejoraba la de 1990, afirmando que «this book offers a good deal of clear, well-informed, subtle and, not least, accomodating *discusión* of *Don Quijote* and its legacy». También destacaba la posición de Close contra las interpretaciones psicoanalíticas de la obra.

² Ed. de Emilio Martínez Mata y Rodrigo Cacho Casal, Alcalá de Henares, CEC, 2009. En dicho volumen puede verse una semblanza, acompañada del *curriculum* y publicaciones de Close hasta 2008, a cargo del mismo Martínez Mata, quien le ha dedicado varias necrológicas, como la de *El País*, 21-9-2010. Véanse además las recogidas en la página *web* de la Asociación de Cervantistas, escritas por Germán Vega García Luengos, Henry Ettinghausen, Rodrigo Cacho Casal y Steven Boldy, así como las de Ramón Yrigoyen, José Montero, José Manuel Lucía Megías, Pablo Jauralde, Jean Canavaggio y Francisco Rico. Aparte habría que recordar las dedicadas por los diarios ingleses, como *The Guardian*. También la Universidad de Cambridge publicó el 23 de septiembre de 2010 la noticia de su fallecimiento, indicando que había sido miembro del Department of Spanish and Portuguese desde 1967, del que fue director entre 2001 y 2003, jubilándose en 2004. El funeral se celebró en la iglesia de St Michael, en la parroquia de Longstanton. En ella se decía adonde debían enviarse las flores así como las contribuciones en metálico (estas, a Amnistía Internacional, de la que era miembro). El breve *curriculum* incluía su nacimiento en China (12 de febrero de 1937). A este respecto, cabe recordar que fueron sus abuelos y no sus padres, como allí se dice, quienes fueron misioneros. El abuelo hizo traducciones del inglés al mandarín y su padre, Reginald Close, aparte de su prestigio como "grammarian" y autor de diversos libros, fue miembro fundador del British Council. La vida viajera de sus progenitores hizo que Anthony se educara en The Cranleigh School y que recorriera el planeta de este a oeste seis veces cuando apenas contaba nueve años.

representado por Azorín y los noventayochistas. Sin olvidar la filosofía postkantiana representada por Ortega y Gasset o Benedetto Croce, recalando en los adalides de la estilística (Hatzfeld, Casaldueño, Rosenblat) y el papel representado en 1925 por *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro, tan fructífero, aunque no sin ciertos excesos, en el cervantismo norteamericano.

Excelente conocedor de la literatura en su más amplio sentido y lector incansable, los saberes de Close se extendían a campos y épocas diversas, desde los clásicos grecolatinos a Foucault o Shalman Rushdie, a los que dedicara algunos trabajos. Pero, aparte sus publicaciones, quienes tuvimos la suerte y el honor de tratarlo personalmente, pudimos conocer de primera mano la amplitud de sus saberes y lecturas, además de su perspicacia, tan evidente a la hora del análisis y del escrutinio.

Su formación filosófica, patente ya en sus primeros trabajos en torno a las susodichas relaciones entre naturaleza y arte, cubría un amplio abanico y en diversas lenguas, desde los clásicos al siglo xx, lo que le permitía además el ejercicio constante de la literatura comparada. Aparte habría que considerar su dominio en diversos campos, sobre todo respecto a cuanto tuviera que ver con la burla y la sátira o la mezcla de géneros y estilos. Territorio, este, en el que se movía como nadie y en cuyo trazado se hizo imprescindible para cualquier investigador que desee frecuentarlo.

Close tuvo un particular conocimiento de la Historia y sobre todo del contexto cultural en el que surgieron las obras de Cervantes y de sus coetáneos, tratando siempre de que la lectura desde el presente no nos desviara del sentido primigenio que aquellas tuvieran en su tiempo. Y no me refiero únicamente al sustrato histórico o a la Historia de las ideas o a la de las mentalidades, sino a las cuestiones puramente filológicas que remiten a sentidos concretos que luego se han transformado. De ahí que se preocupara por cuestiones tan cruciales como los clichés coloquiales, el papel de la censura y el significado que las burlas y las veras tuvieron en el Siglo de Oro.

El contraste de perspectivas entre pasado y presente le llevó a una peculiar manera de entender la Historia de la recepción, más allá de las propuestas de Hans-Robert Jauss y sus adláteres, pues él no se limitó a la descripción evolutiva de los gustos o a la reconstrucción de la historiografía literaria, sino a desmontar el andamiaje histórico de la crítica desde la raíz misma de los textos y de su contexto, como si se tratase de devolver a *Las Meninas* los colores y las líneas oscurecidas y difuminadas por la pátina del tiempo.

Para llevar a cabo su empresa, Anthony Close no se atuvo, como diría Gracián, a macear sobre un solo tema bajo el síndrome de la especialización, pues aunque el grueso de su obra se ciña fundamentalmente a las obras de Cervantes y en particular al *Quijote*, se pertrechó tras un conocimiento exhaustivo de la literatura y del pensamiento de su época, que, incluso cuando no se expresa tácitamente, está siempre aflorando en sus trabajos. Así ocurre tanto en sus publicaciones sobre el infierno amoroso de Garcilaso y en sus lúcidas incursiones en las obras de Mateo Alemán, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón o Gracián, como a la hora de afirmar los sólidos fundamentos sobre los que erigió sus teorías acerca de la comicidad cervantina.

Close llevaba además el *Quijote* en la uña, como llevaba en su prodigiosa memoria un almacén rebotado de lecturas que podía citar en ocasiones al pie de la letra. Y todo ello con una fina inteligencia teñida de ironía, que le permitió analizar y calificar los

textos a distancia, sin las sombras caliginosas de los delirios filosóficos y las incongruencias superpuestas por el correr de la crítica.

De ahí la perspectiva con la que supo ver las innovaciones y el eclecticismo del *Quijote* en los planos más diversos, sin olvidar sus incursiones en las *Novelas Ejemplares*, el *Persiles* o las comedias del “novelista de novelistas” Miguel de Cervantes. Su afición por Demócrito parecía llevarla en los genes, pues hasta su sonrisa y peculiar manera de enfrentarse y dirigirse a contrincantes y amigos parecía responder al perfil de ese filósofo riente que sin embargo llevaba dentro un Heráclito escondido con pespuntos de melancolía.

Por decirlo con uno de sus títulos, Anthony Close fue y sigue siendo *A Companion to “Don Quixote”*. Un guía, en el sentido dantesco, que nos acompaña por el camino de la lectura y de la crítica, procurando que no nos desviemos hacia los cerros de la Úbeda interpretativa, pero sin prescindir ni por un segundo del placer y del gusto que la obra conlleva.

En realidad, y según él mismo dijo respecto a Cervantes y el género caballeresco, su afán, como historiador y como crítico, nunca fue el de “destrozar” las teorías literarias que se habían ido formulando históricamente, sino el de “reformularlas” partiendo de una sutil disección en la que el sentido original de las obras se distinguiera de forma diáfana de los paratextos críticos que las circundan. El asunto trasciende los parámetros de la literatura áurea, pues afecta a cualquier intento de aproximación sea cual sea la época.

En cierta ocasión, con motivo del Congreso cervantino celebrado en Valladolid sobre «El nacimiento del *Quijote*. A las riberas de Pisuerga bellas», Close dijo respecto al propósito de esa obra: «Yo prefiero la tesis de renovación de lo antiguo». Y esa y no otra fue, en realidad, su propia tarea como investigador, mostrando de qué modo Cervantes supo fundir la nobleza de la épica en prosa con los resortes de la novela cómico-realista y hasta de estilo familiar y humilde. Desde esa doble perspectiva, el alcaláino se adelantó a la novela moderna surgida en Inglaterra en el siglo XVIII y acrisolada posteriormente con Balzac, Flaubert, Stendhal, Galdós, Clarín, Melville o Dostoyewski, para extenderse luego a la obra de Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, García Márquez, Milan Kundera y otros muchos.

Close nos enseñó cómo Cervantes abrió las puertas a esa doble mirada, capaz de unir el idealismo caballeresco y fabuloso con la realidad social de su época. Dicha percepción la captaron inmediatamente los lectores de su tiempo, convirtiendo a los personajes principales del *Quijote* en parte del imaginario popular a través de un proceso de visualización que llegaría hasta Picasso, como el mismo Close se encargó de analizar en una entrevista que le hicieron en Guanajuato, publicada póstumamente en la revista *Milenio*³.

Su postura, al desvelar el trasfondo ideológico de las interpretaciones críticas a lo largo de los siglos, no siempre fue bien acogida, como tampoco su tenaz lucha contra determinadas críticas postmodernas que, tras su aparentemente novedosa metodología,

³ «El *Quijote*: un monumento literario», *Milenio*, 23 de junio de 2011. Se trata de un inédito que tuvo su origen en un Coloquio celebrado en el Museo Cervantino de Guanajuato creado por Eulalio Ferrer.

tergiversan la Historia o esconden la ignorancia sobre la Literatura⁴. Pero también es cierto que su afán polémico lo manifestó siempre a pecho descubierto, y que hasta sus detractores han terminado en buena parte reconociendo lo fundamental de sus argumentos. Esto es, que la transformación del *Quijote* en lo que no fue tiene mucho que ver con la evolución crítica de las ideas e incluso con lo efímero de las mismas, pues, en definitiva, para eso sirven los clásicos, capaces de sobrevivir a los estragos del tiempo a través de lecturas siempre renovadas. Él mismo explicó el fenómeno, recordando las dos corrientes que normalmente circulan en relación con los clásicos: la seguida por Schleiermacher, que remite al dominio lingüístico del autor y de los lectores de su tiempo, y la de quienes tratan de acomodar el texto a la perspectiva mental del lector moderno.⁵

Pero Close no solo nos enseñó a leer el *Quijote* de otra forma, sino a entender mejor el sentido de la comicidad y de lo cómico en el Siglo de Oro. *Cervantes and the Comic Mind of his Age* es, al respecto, un libro fundamental e imprescindible para cualquiera que desee entender la literatura relacionada con la ficción cómica y la mentalidad de la época⁶.

Su análisis de los episodios insertados en el *Quijote* así como el de los aspectos ideológicos, políticos y culturales, desde los parámetros sociogenéticos de Norbert Elías, muestran además una evolución de la comicidad a lo largo del siglo XVII que, junto a la que acontece en el ámbito de las preceptivas en torno a 1600, sentaría las bases de la mentalidad cómica de autores como Mateo Alemán o el propio Cervantes, mucho más valorada en su tiempo que en el nuestro⁷.

El asunto parece crucial, sobre todo si situamos la obra de Close en el panorama de un Siglo de Oro tradicionalmente teñido de paños tan tristes y negros como el de una leyenda largamente sostenida sobre la literatura y la cultura españolas. En este sentido, sus trabajos son uno de los más sólidos revulsivos contra el oscurantismo aparente de toda una época teñida de largos lutos, que sin embargo muestra, por donde quiera que se la mire, abundantísimos signos de apacible y no apacible entretenimiento. Por algo Cervantes presumía sobre todo de haber dado en el *Quijote* “pasatiempo”, adelantándose a cuantos, como Peter Russell, su discípulo Close y otros, lo consideraron “a funny book”.

Anthony Close conocía muy bien el arte de la perspectiva y la necesidad de enfocar las obras desde distintos puntos de mira y con diferentes métodos. Sus primeros artículos tuvieron, como hemos dicho, un enfoque teórico de carácter filosófico, pero

⁴ Véase al respecto J. Montero Reguera, “El *Quijote*” y la crítica contemporánea, Alcalá, CEC, 1997, pp. 101-105, y Rodrigo Cacho Casal, «Anthony Close y la mentalidad cómica de Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 7, 2010.

⁵ Anthony Close, en “Las interpretaciones del *Quijote*” (página del *Centro Virtual Cervantes*), resumía la evolución de las ideas sobre la obra centrándose fundamentalmente en el período posterior a la Generación del 98.

⁶ Lilia Madrigal Ambriz, «La comicidad cervantina», al reseñar la obra de Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, CEC, 2007, recuerda cómo destacó en ella la importancia que dio Cervantes a los conceptos de *propiedad*, *discreción*, *decoro* y *donaire*, junto a las agudezas y otros presupuestos cómicos, alejándose de la sátira cruenta y del escarnio.

⁷ Lilia Madrigal Ambriz, «La comicidad cervantina». Madrigal cree que uno de los mayores aciertos de Close es haber situado la ficción cómica a la altura de la literatura “seria”.

pronto se aplicó al análisis de la obra cervantina partiendo de la personal visión de Miguel de Unamuno en *Vida de don Quijote y Sancho*, para centrarse luego en el estudio intrínseco del *Quijote* en sus más variados aspectos: el amor, la locura y las burlas, adentrándose, desde 1974, en la referida historia de la recepción de dicha obra a partir sobre todo del Romanticismo alemán.

El Quijote fue analizado por él desde los enfoques más diversos, incluidos los concernientes al estilo, la ejemplaridad, lo testimonial, la sátira, la ética, la estética, la comicidad renovadora, las fiestas palaciegas, el pensamiento y la cultura literaria propiamente dicha. Todo ello en el entramado de todos y cada uno de los episodios, y siempre desde los presupuestos de la Historia de la Lengua en cada momento dado. No faltaron al reclamo las lecturas neoclásicas, las románticas y las postrománticas y hasta las modernas y postmodernas, que pertenecían ya al ámbito y al dominio de los propios lectores.

Sus comparaciones entre novela y comedia (o entre Cervantes y Calderón), así como el estudio del eclecticismo genuino del *Quijote*, la relación de este con la novela picaresca, los asuntos relativos a la psicología de los personajes, la cuestión de la censura, la dicotomía burlas/veras, la construcción de las distintas partes y capítulos que lo conforman, y, en fin, la teoría misma de la novela moderna, componen el retablo de las maravillas críticas de Anthony Close, donde, sin dejar de asombrarnos, todo es lo que parece.

La prosa de Close fue además, en inglés o en español e incluso en francés, clara y destilada como sus ideas. Despojada de tecnicismos gratuitos y de gangas terminológicas a la moda, sus trabajos, aunque llenos de agudeza ingeniosa, expresan la transparencia de los vasos de agua que aparecen en los cuadros de Ramón Gaya al recrear a Velázquez. Y es que Anthony Close fue, entre otras cosas, un fino escritor, como demuestra, por caso, su artículo «Cervantes' *Arte Nuevo de Hazer Fábulas Cómicas en este Tiempo*», donde, asumiendo la primera persona del autor del *Quijote*, desentrañó desde ella su arte de novelar, demostrando hasta qué punto y partiendo de los principios clásicos, creó un género anticlásico, híbrida y genuinamente español en su eclecticismo (sobre todo en la Segunda Parte), que serviría de pauta a los novelistas futuros⁸. Las palabras finales de ese trabajo, formuladas como dichas por el propio Cervantes, sintetizan bien cuanto su obra representó para Anthony Close:

In conclusion, gentlemen, I would claim that I have given the comic fable a new decorum and moral seriousness, I have shifted its primary focus of interest, I have enriched it with poetic overtones and a new reflectiveness, I now see that, despite my classical principles, I have created an anticlassical genre —anticlassical and thoroughly Spanish in its hybrid eclecticism. Though the peculiar polemical theme of Don Quixote will not, I expect, encourage or require imitation —*that* task of demolition is now accomplished— I confidently foresee that the

⁸ *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2, 1, 1982, pp. 3-22. Anthony Close estableció una sutil distinción entre fábula cómica y sátira, que atañe a toda la obra cervantina. Dejamos aparte su postura ocasional de “provocador”, cuando lo creía oportuno, ya fuera en Menorca, discutiendo con los “locos amenos” de la Asociación de Cervantitas, o en UCLA, durante un polémico congreso organizado por Anne J. Cruz y Carrol Johnson, aunque siempre lo hiciera con su natural bonhomía y dispuesto siempre (como hizo por escrito más de una vez) a la rectificación y al diálogo.

structural and formal patterns implicit in it, particularly in Part II, will inspire the authors of fables for centuries to come.⁹

Aparte habría que hablar, y mucho, de la persona, que lo era, en el más estricto y puro sentido de la palabra, pero ello me llevaría a hablar de mi época en la Universidad de Cambridge o de tantos encuentros cervantinos, gracionistas, calderonianos o de otra índole, casi siempre con la amigable compañía de su esposa Françoise o de su hija Lucy. Anthony Close era sin duda un hombre afectuoso, que también presumía de sus otros hijos, David y Virginia, o de su nieto, Jack, y le hubiera gustado sin duda esperar la llegada de un nuevo nieto, Michael, el próximo septiembre. Quede todo ello para la memoria personal más entrañable¹⁰. Poseedor de un peculiar carácter (entre tímido y hasta aparentemente agresivo en ocasiones, como clara consecuencia de lo primero), era libre como un pájaro, que volaba y sobrevolaba sobre el resto de los colegas con la singularidad de quien tiene una personalidad propia y distinta, basada en la conciencia moral de sí mismo y de las cosas.

Close fue un hombre andariego y peregrino de la vida no solo por su nacimiento en China y posterior crianza en Chile, sino por los muchos viajes y caminos recorridos por el ancho mundo. Su huella queda grabada en la Asociación de Cervantistas, fundada por Josep María Casasayas, que contó con Anthony Close desde la organización de la primera Junta Directiva y luego en todos y cada uno de los encuentros cervantinos, ya se tratase de Alcalá, Almagro, Menorca, Lepanto o Lisboa, entre otros muchos. La Asociación Internacional Siglo de Oro tiene con él una deuda tan valiosa como la que supuso la organización del Congreso de Cambridge y la edición de las Actas correspondientes, así como los trabajos y los días de su presidencia, pero sobre todo la suerte de haber tenido entre sus miembros a un hombre de bien y a un verdadero *gentleman*.

Con el debido decoro, y desde la seriedad moral con la que el mismo Close caracterizó a Cervantes, desearía añadir que a lo largo de su vida no solo se situó siempre al margen de los textos para leerlos mejor, sino de la estructura académica y de sus servidumbres y miserias. Por lo uno y por lo otro, pagó a veces un precio muy alto, extendido hasta el tardío reconocimiento a sus muchos méritos, alcanzado sobre todo fuera de su tierra. Claro que, gracias a ello, consiguió poseer el mayor de los tesoros, pues, como decía don Quijote: «La libertad, amigo Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos».

Por último, y para terminar, querría vindicar, en relación con la memoria debida a Anthony Close, aquel sentimiento de “alegría universal” que él mismo destacara en el

⁹ *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2, 1, 1982, p. 22.

¹⁰ La próxima aparición de las *Actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas* (Münster, 30 de septiembre-4 de octubre de 2009) nos devolverá la voz de quien nos deleitó y enseñó, como sólo él sabía hacer, con su ponencia «Sobre la paradójica recepción del *Quijote*: de baluarte de ortodoxia neoclásica a pionero de heterodoxia modernista». También queda a la espera el encuentro organizado durante los días 19 y 20 de septiembre de 2011 a la memoria de Anthony Close sobre «Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centro y periferias», que se celebrará en la Universidad de Cambridge, donde se proyecta también la creación de una cátedra que lleve su nombre.

episodio barcelonés del *Quijote*¹¹. Y, como allí se dice, considerar que el recordado profesor de Cambridge fue y seguirá siendo «el espejo, la estrella y el norte de toda caballería andante», dedicada al cervantismo o a cualquier tema o asunto relacionado con la Literatura Española del Siglo de Oro.

¹¹ Anthony Close, «La comicidad del episodio barcelonés del *Quijote*», en *Cervantes, el “Quijote” y Barcelona*, ed. de Carmen Riera y Guillermo Serés, Barcelona, La Caixa, 2007.

Anthony Close: Una semblanza personal del Presidente de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda

Trevor J. Dadson
Queen Mary University of London

Anthony Close, que murió tan repentina e inesperadamente en septiembre de 2010, era un hispanista muy suyo, muy fiel a sus principios, muy exigente consigo mismo y muy generoso con los demás. Como persona era un encanto. Su discurso tan irónico y tan británico era una característica muy marcada de él. Superficialmente, parece que no tomaba nada en serio, pero tomaba muy en serio lo que hay que tomar en serio: la docencia y la investigación. No era de estos académicos que entran en la profesión creyendo que tienen que subir como sea, da igual a quienes pisen en el curso de su ascenso. Creía firmemente que el papel del académico tiene dos vertientes (y no tres): crear conocimientos (la investigación) y diseminarlos (la docencia). Y en esto fue enormemente exitoso. Los que tuvimos la suerte de escucharle dar ponencias y alguna que otra plenaria en los congresos de la AISO y en otros foros sabemos que tiene que haber sido un profesor docente excelente. Tenía un don natural para comunicar su investigación, y en esto fue el profesor que toda universidad necesita: el que es capaz de comunicar a futuras generaciones el resultado de la investigación, de tal modo que ellas sigan la estela dejada.

Aunque Anthony huyó toda su vida de cualquier cargo o responsabilidad administrativa, creyendo, con razón, que uno no se hace académico para mandar y administrar (para esto hay un sin fin de trabajos fuera de la universidad), aceptó tales cargos cuando las circunstancias lo dictaban o cuando ya no podía huir más, y, como era de esperar, los hacía muy bien y a conciencia. Así es que, para sorpresa de muchos (incluidos el que escribe estas líneas), aceptó en el congreso de la AISO de Burgos-Logroño de 2002 ser nombrado y luego elegido para el cargo de vocal de la Junta Directiva para el trienio 2002-2005. No solo aceptó entrar en la Junta Directiva sino

que ofreció su universidad, Cambridge, para ser sede del siguiente congreso de 2005, haciéndose él cargo de toda la organización del mismo. Tarea hercúlea, como sabemos todos los que hemos tenido que organizar un congreso de estas proporciones. Como era de esperar, el congreso de Cambridge (18-22 de julio de 2005) fue todo un éxito, y no solamente en la esfera académica, sino también en la económica, de tal manera que al finalizar el congreso y sin tener que pedir ninguna ayuda financiera a la AISO Anthony preparó y publicó las Actas, y luego entregó a la Junta Directiva siguiente una cantidad de dinero sobrante del congreso que ha hecho posible la financiación de numerosas becas de viaje para jóvenes investigadores para asistir a los congresos de Santiago de Compostela (2008) y Poitiers (2011). Es la única vez, me parece, que tal donación se haya hecho, pero fue típica de la generosidad, caballerosidad y entereza ética de nuestro colega fallecido.

Los cervantistas podrán decir mucho más que yo sobre las importantes aportaciones de Anthony Close a los estudios cervantinos, y en particular sobre *Don Quijote*, pero habiendo tenido que evaluar sus trabajos en distintas ocasiones para diversos ejercicios de evaluación nacional en el Reino Unido, puedo decir que se cuentan entre los más destacados estudios sobre el genial creador de la novela moderna. Desde su primer libro, *The Romantic Approach to Don Quijote* (Cambridge, Cambridge University Press, 1978; traducido al español con el título de *La concepción romántica del Quijote* [Barcelona: Crítica, 2005] pasando por numerosos artículos y otros libros como *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (2000; también traducido al español: *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, 2007), hasta su último, creo, *A Companion to Don Quixote* (Woodbridge, Tamesis, 2008), Anthony Close fue siempre un crítico de los más agudos: perspicaz, juicioso y equilibrado. Sus publicaciones quedan como un fiel reflejo de su personalidad.

Hemos perdido un buen compañero, un excelente colega e investigador, un maestro, pero lo que es más, tal vez, la AISO ha perdido en nuestro Presidente de Honor fallecido una de sus voces más persuasivas, equilibradas, justas y éticas, precisamente cuando más nos hace falta.

Eugenio Gerardo Lobo y la poesía del Bajo Barroco

Francisco J. Álvarez Amo
Universidad de Córdoba

Eugenio Gerardo Lobo fue seguramente el poeta más leído o, cuanto menos, el más editado en la mitad oscura del Siglo de las Luces. Entre 1714 y 1738 visitaron las prensas siete distintas ediciones de sus obras escogidas, sin contar pliegos de menor extensión. Después de 1750 pero todavía dentro del Setecientos, existen dos nuevas impresiones sobrevenidas después de su muerte. En otro lugar he señalado los motivos que, según creo, nos deberían obligar a seguir el texto de la edición de 1738 y a sospechar de la autenticidad de las composiciones añadidas a partir de la póstuma de Joaquín Ibarra, en 1758¹. El cotejo de los distintos testimonios me convence cada vez más de la veracidad de mis conclusiones y, por tanto, todas mis citas remiten a esta edición, la de Peña Sacra (en las citas: *Obras poéticas líricas*).

La popularidad de los versos de Lobo es, en mi opinión, efecto colateral de su carisma como personaje de la sociedad exquisita, lo que explicaría de paso el hecho de que el lugar de impresión de las sucesivas ediciones de sus obras poéticas coincida aproximadamente con su periplo vital como soldado². Lobo, en efecto, consagra su vida a la carrera militar. Sus contribuciones poéticas son siempre las del escritor ocasional, en abono de lo cual se podrían traer a colación textos y textos que, sin embargo, carecerían probablemente de la capacidad de convicción de dos composiciones añadidas, precisamente, en la edición de Peña Sacra. Se trata de «Esas que el ocio me dictó algún día» y «Pocas son producciones del cuidado», sonetos que aparecen muy cerca del principio en todas las ediciones antiguas que siguen a la de 1738. En el primero de ellos, Lobo contrapone su actitud hacia la poesía con la de Góngora (el «Horacio cordobés»

¹ Álvarez Amo, 2009.

² Véase, a modo de ejemplo, Cruz, 2011, pp. 307-308, 310; y la incursión de Lobo, como personaje, en la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* de Diego de Torres Villarroel.

del v. 4) a través de la paráfrasis de las octavas iniciales del «Polifemo». Si la inspiración alcanzaba a don Luis «en las rosadas o purpúreas horas» (v. 3), Lobo debe conformarse con escribir en aquellas raras ocasiones en que se lo permite su dedicación profesional a la milicia. Lobo, además, compone «con leve aplicación» (v. 2), casi sin prestar atención a lo que su pluma garabatea. En otro lugar admite que raras veces vuelve sobre lo escrito para efectuar correcciones. Aludo a su romance «Estas de mi ronca tuba», de 1732, escrito para acompañar el envío del manuscrito del «Rasgo épico de la conquista de Orán» a su amigo don Juan de la Cueva; ahí, Lobo se detiene en algunas consideraciones relativas a su ejercicio de la escritura poética. Transcribo algunas de las cuartetas, extraídas de la p. 252 de la edición de referencia:

Tal o cual vez me divierto
sin que me altere y fatigue
lo que Aristóteles clama
o lo que Horacio prescribe.
Quebrantar la ley divina
del Decálogo me aflige,
mas no romper los preceptos
de los antojos gentiles.
Que escribo versos en prosa
muchos amigos me dicen,
como si el ponerlo fácil
no fuera empeño difícil.
No busco los consonantes;
ellos son los que me eligen,
porque en la naturaleza
se ha de fundar lo sublime.
Erudiciones no inquiero;
uso, sí, de aquestas simples
que el contexto a mi observancia
tal vez hurta y tal vez pide.
Muy pocas veces traslado,
pues, si mi pluma corrige,
adonde estaba una Venus
suele poner una Esfinge.

Sobre su condición de escritor despreocupado insiste Lobo en el segundo de los sonetos, donde se subraya el hecho de que sus versos, más que «producciones del cuidado» (v. 1), son el resultado «de improviso devaneo» (v. 2). Fueron escritos, en su mayoría, durante las abundantes horas de guardia a las que le obligaba su condición de soldado y muchas veces marchaban a través del correo «en simple borrador o mal traslado» (v. 4), sin que el autor conservase siquiera copia.

De las composiciones añadidas en 1738 hay muchas que se pueden datar gracias a sus alusiones a personajes y acontecimientos contemporáneos. Contra lo que cabría esperar, la mayor parte de ellas se escribieron en fecha más bien temprana, con lo que las adiciones a la edición de Peña Sacra son generalmente composiciones inéditas pero en absoluto nuevas. Todo apunta a que Lobo, con el paso de los años, fue abandonando

la actividad poética, lo que significa, en primer lugar, que su carrera reproduce la que con Richard Helgerson denominaremos la trayectoria del ‘hijo pródigo’, esto es, Lobo emplea sus mocedades en la composición de versos, en la visita asidua de los salones, etc., y poco a poco se retrae a ocupaciones más graves³. Esta circunstancia, en segundo lugar, vuelve poco probable el que, en sus doce últimos años de vida, Lobo escribiese el apreciable número de composiciones añadidas en la edición de Peña Sacra. Los añadidos, por tanto, o son obras antiguas que sin razón aparente habían permanecido inéditas hasta la muerte de don Eugenio, o son, como pienso y como, de hecho, reza la portada que las introduce, «piezas [...] inéditas de diversos autores». Ya he señalado, en el artículo antes aludido⁴, que los antólogos del siglo xx han preferido transcribir a partir de esta edición y las subsecuentes, quizás llevados del prestigio de Ibarra y de la indiscutible belleza de los dos volúmenes del set de 1758.

Hace treinta años escribía Joaquín Arce: «Algún día habrá que recoger, entre el alud de versos anodinos e incoloros de la lírica dieciochesca, unos pocos sonetos que se salvan de tanta reiteración y prosaísmo, y de poetas de quien no se esperaría ese aislado despertar de inspiración, como en un Torres Villarroel, o en un Eugenio Gerardo Lobo»⁵. Las piezas que considero más apreciables de don Eugenio son precisamente sonetos, en su mayoría añadidos en la edición de 1738. Antes de citar y comentar algunos de ellos, sin embargo, sería conveniente anticiparnos y disolver varios de los prejuicios que ordinariamente obnubilan a los ocasionales lectores de poesía dieciochesca. Gran parte de la poesía de Lobo y de sus contemporáneos es, se suele decir —y con razón—, poesía de circunstancia. Cierto. Según Octavio Paz, más de la mitad de la obra poética de sor Juana, tan leída en tiempos de Lobo, cae bajo esta etiqueta⁶. Ahora bien: adjudicar este marbete a cualquier composición poética no constituye, de por sí, valoración crítica en ningún sentido razonable. Y es que, como decía Goethe: «Toda poesía es poesía de circunstancia». La «Epístola satírico y censoria» de Quevedo, en cuanto escrita «contra las costumbres *presentes* de los castellanos», es y no puede ser sino poesía de circunstancia, y ello no le resta ni añade el más mínimo ápice de estimación o valor. Lo propio sucede, salvadas las distancias, con Lobo, que tiene —y retomo el hilo— varios sonetos estimables, escritos en ocasión de circunstancias sociales diversas. En la p. 3 de la edición que vengo citando, por ejemplo, se reproducen dos sonetos en que el autor «Se excusa al convite de una dama, que se llamaba Rosa, en la celebridad de sus años»⁷. Reproduzco el segundo de ellos:

Ya de obsequiantes el concurso vario
sobre el asunto formará mil glosas,
entretejiendo en la oración más rosas
que recoge en abril un boticario.
Te dirán que eres bello relicario
de las saetas del amor dichosas,

³ Helgerson, 1983.

⁴ Álvarez Amo, 2009.

⁵ Arce, 1981, p. 107.

⁶ Paz, 2008, p. 249.

⁷ Los sonetos de cumpleaños son comunes entre los autores tardobarrocos; baste con remitir a González Cañal, 1997, p. 277.

y que el año que cumplen las hermosas
 solo gasta el papel del calendario;
 que se marchitan las comunes flores,
 pero rosas cual tú, siempre divinas,
 con el tiempo duplican los primores.
 No te dejes llevar de esas doctrinas,
 pues se pasan muy presto los verdores
 y se quedan punzando las espinas.

La ocasión que sirve de excusa a la composición es singular e irrepetible; de ella, sin embargo, se extraen enseñanzas morales de carácter o aplicación universal y genérica. Similar contraste entre la frivolidad de las premisas y la trascendencia de la conclusión se advierte en otro soneto, escrito en italiano, que lleva el siguiente interminable epígrafe: «Deseoso de imponerse en el método y frase de la poesía italiana, y con el motivo de satisfacer en Pistoia a la chistosa queja de una dama ofendida con el atributo de inconstante, escribió este (que fue el primero, entre algunos otros que se procuran recoger) soneto». En el cuerpo de la composición se insiste, con diferentes ejemplos, sobre el hecho de que la esencia de la Naturaleza es el cambio. Las conclusiones, de nuevo, adquieren carácter genérico. «Senza perenne cambiamento fora / priva d'eterne lode la Natura», rezan los vv. 5-6, y en el 14 se viene a afirmar que «l'inconstanza» es «perfetta». La inconstancia, aquí, debe entenderse en principio en el sentido que se anuncia en el epígrafe: alude sencillamente a la volubilidad de la innominada dama de Pistoia a quien se dirige la composición. Se impone, sin embargo, extender la aplicación de la sentencia del soneto, de lo extra-, a lo meta-literario. En 1953, Jean Rousset subrayaba la importancia que, en los textos franceses del Barroco, adquiere a menudo el elogio de la inconstancia⁸. Dado el ascendiente de la cultura francesa sobre muchos de los autores españoles del Setecientos, era inevitable que el motivo fuese acogido con los brazos abiertos en nuestra Península. Puedo citar, además del soneto de Lobo, las cuatro composiciones que Meléndez Valdés subsume bajo el rótulo «La inconstancia. Odas a Lisi»⁹. En ellas Batilo subraya —como Lobo— la supuesta inconstancia de la Naturaleza, de la que extrae moralejas abiertamente heterodoxas. Cito, a modo de ilustración, la incitación a la prosmiscuidad con la que acaba la oda «El céfiro»: «¡Ay Lisi!, ejemplo toma / del céfiro inconstante: / no con Aminta solo / tu fino amor malgastes».

A los escritores españoles del Bajo Barroco se les puede describir, también, como inconstantes. O, para evitar caracterizar su actividad, en la medida de lo posible, a través de expresiones negativas ('inconstancia', 'intrascendencia', etc.), se impone citar

⁸ Rousset, 2009, pp. 58 y ss.

⁹ Meléndez Valdés, 1981, pp. 113ss. De ahí proceden también los versos inmediatos, cuya puntuación altero muy ligeramente. Sobre el asunto de la inconstancia, véanse también los siguientes del más que razonable poeta tardobarroco don Bernardino de Rebolledo, conde de ídem: «Es Venus en Madrid tan inconstante / que, si a esperar a Adonis sale al soto, / la divierte cualquiera caminante, // y aunque le vea volver el pecho roto / y aquel lazo de amor inseparable / qu'al estambre fatal rebujó Cloto, // no dejará d'estar tierna y afable, / qu'esta neutralidad en los afectos, / por arte o natural, es admirable. // Destiérrese con públicos decretos / la firmeza, con nombre de porfía, / llena de melancólicos defectos. // Es la infidelidad cortesanía, [etc.]» (González Cañal, 1997, p. 343).

algunos de los rasgos que Alain Bègue considera ordinarios en la poesía del Bajo Barroco, como, por ejemplo, la «irrupción de la cotidianeidad» y la «delicada atención a lo prosaico»¹⁰, rasgos que los autores tardobarrocos, por cierto, comparten con los poetas españoles de la generación de 1950. La concepción de la escritura poética de Lobo y sus contemporáneos diverge, así, de la de los grandes autores del siglo precedente —de quienes son, por lo demás, herederos—, hasta el punto de que a veces se les ubica, más que dentro del Barroco propiamente dicho —o del Barroco en su etapa decadente—, en la órbita del Rococó, si nos atenemos a la nomenclatura de Joaquín Arce, o en la del Preciosismo, en la terminología de Rousset, cuya caracterización me gustaría citar por extenso¹¹:

Hemos visto más de una vez cómo se encontraban el Barroco y el Preciosismo; también hemos visto que no se confunden, sino que se imbrican en algunos lugares.

Ambos tienen en común su predilección por el artificio y el disfraz pero el Preciosismo lo reduce todo a las dimensiones del hombre en una sociedad cerrada: salón, círculo hermético, donde la mayoría de las veces dominan las mujeres de mundo, el decorado y la ostentación barrocos se convierten en el aderezo y la afectación de los preciosistas; el Preciosismo es la punta mundana del Barroco.

Ambos juegan, el barroco gravemente, el preciosista sin preocuparse; el primero ve a Dios, al mundo y a la vida del hombre comprometidos en un juego en el que a veces todo está en liza; el segundo juega en cambio un juego de sociedad, y redundando en la diversión [...].

El Barroco imagina e inventa; el Preciosismo reduce la invención a la ingeniosidad, a la proeza; desarrolla situaciones ya conocidas y admitidas en el círculo; el poeta preciosista se identifica con su auditor; no es más que un miembro del que toma la palabra; cualquier otro podría y puede hacer otro tanto, con tal que posea agilidad y conocimiento de las recetas; por ello la perfección de este arte y el supremo placer es la conversación; se trata de un arte de alusiones y contraseñas, de variaciones sobre un tema dado, una literatura a partir de la literatura, [etc.]

Ilustremos las palabras de Rousset con algunas citas extraídas de, probablemente, la composición más conocida de Lobo, a saber: su «Definición del chichisbeo, escrita por obedecer a una dama»¹². En nueve décimas, Lobo explica en qué consiste la práctica contemporánea del chichisbeo, que, con permiso de Carmen Martín Gaité, voy a describir sencillamente como la costumbre de simular pasiones amorosas extramaritales entre galanes y damas de la sociedad exquisita¹³. Las expresiones paradójicas de que Lobo se sirve a la hora de caracterizar este amor afectado cuadran a la perfección con el ideal estético de los poetas preciosistas de comienzos del siglo XVIII. El chichisbeo, escribe don Eugenio —y nosotros leemos: la poesía— es «ejercicio sin empleo», «elevación sin cumbre», «afán sin inquietud», «accidente sin substancia» (vv. 5, 7, 8, 60).

¹⁰ Bègue, 2011, p. 147. Véanse, en general, Bègue, 2008, y Bègue, 2010.

¹¹ Rousset, 2009, pp. 357-359. Efectivamente, la traducción es nefasta. Sobre la aplicación del marbete 'rococó' a la poesía del siglo XVIII, véase Arce, 1981, pp. 176 y ss.

¹² Lobo, *Obras poéticas líricas*, pp. 224-225; Reyes, 2006, pp. 64-67.

¹³ Martín Gaité, 1987, pp. 5 y ss.

Así, los escritores españoles del Bajo Barroco son, si se quiere, frívolos y superficiales, pero solo en el sentido de que no se encastillan en la defensa de principios intelectuales ni de movimientos estéticos. Lobo, por eso, puede ser algunas veces imitador de la tersura castellana de Garcilaso, como en el soneto «¡Oh dulce prenda!, testimonio un día»¹⁴; otras, de la sintaxis alambicada de Luis de Góngora; otras, de las series de neologismos de don Francisco de Quevedo¹⁵. Su poesía carece de cualquier tipo de compromiso estético o ideológico. Como muchos otros de los autores barroquizantes de la primera mitad del siglo XVIII, Lobo se muestra indiferente hacia los avances científicos y las nuevas doctrinas ilustradas. Su indiferencia, sin embargo, ni deriva de la ignorancia ni conduce a la oposición, como podría deducirse del muy antologado romance «De la mejor biblioteca»¹⁶, en que ironiza sobre la afición a la nueva ciencia del conde de Aguilar, «quien fue muy dado a la filosofía moderna»¹⁷. Lobo, ocasionalmente, demuestra que no era ni mucho menos desconocedor de los progresos científicos de su tiempo. Como escribe José María Escribano Escribano¹⁸,

En algunas de sus obras deja entrever unos posibles estudios de Gramática, Retórica, Física, Lógica y Filosofía; y también trata en algún poema, aunque de manera frívola, el tema del desarrollo científico, mucho más presente en la literatura de años posteriores. Joaquín Arce señala que palabras como «telescopio» y «microscopio» aparecen por primera vez en la lírica en las poesías de Lobo, y ciertos científicos representativos de este desarrollo «aparecen también tímidamente mencionados en verso» en su poesía «aunque todavía con intención paródica o cómica».

Ambos críticos aluden, de nuevo, a «De la mejor biblioteca», donde, efectivamente, se nombra, aunque de modo bastante chusco, el microscopio, tan cargado de simbolismo en el siglo XVIII:

Baste con transcribir una anécdota contada por el ingenioso padre Isla: «Un sabio religioso..., yendo de camino, llevaba en su maleta varios instrumentos para sus curiosas observaciones. Cogióle la muerte de improviso en un lugar. Acudió luego la justicia a hacer inventario y depósito de sus alhajas. Halló entre ellas un botecillo o cañuto de vidrio como de una tercia de largo, y dentro de él vieron un monstruo que les pareció un dragón horrendo. El susto les obligó a buscar sagrado. Llamaron al cura y vecinos, y con la espantosa visión quedaron como yertos. El cura, imaginando que aquel formidable espectáculo era algún demonio familiar del religioso difunto, a quien concebía mágico, determinó que no se le diese sepultura eclesiástica y sacasen el cadáver al campo para quemarlo. Ordenó que el pueblo concurriese en procesión

¹⁴ Lobo, *Obras poéticas líricas*, 2; Reyes, 2006, pp. 59-60.

¹⁵ En el romance «Ya, amigo y señor, que en tantas», escribe: «A Góngora le paseo / los ocultos arrabales, / porque, hasta en las diversiones, / no salgo de soledades». En el mismo lugar se dice, a propósito de las damas cordobesas, que: «Se anohecen, se anoruegan, / se antipodan con el frágil, / denso vapor de sutiles, / tejidas oscuridades». Las series de neologismos abundan en el romance «Señora, baste que sea» y, con menor intensidad, en «Si llega, señor y amigo».

¹⁶ Lobo, *Obras poéticas líricas*, pp. 141 y ss.

¹⁷ Se puede leer también en Polt, 1994, pp. 50 y ss. y en Reyes, 2006, pp. 61 y ss. Compárese el romance de Lobo con la mordaz epístola en que el conde de Rebolledo viene a decir, en paráfrasis del epigramatista galés John Owen (tan estimado de los autores del Bajo Barroco), que Galileo «acabó de cenar o navegaba / cuando le pareció que [la Tierra] se movía» (González Cañal, 1997, p. 355).

¹⁸ Escribano Escribano, 1996. Véase también Arce, 1981, pp. 295-296.

para ayudarle a conjurar aquel vestiglo aprisionado en aquel vidrio... Acudieron todos, si no con cera, con muchísimo cerote, armados de reliquias, cruces y rosarios, otros con acetres e hisopos, y todos con el miedo sudando la gota gorda. Iba ya el padre cura a empezar su exorcismo, cuando un caballero que por fortuna pasaba de camino por aquel paraje, viendo el alboroto e informado del motivo..., tomó el vidrio en la mano y, habiéndolo reconocido, habló al cura y a la turbamulta en esta forma: «Suspended vuestro juicio temerario contra este inculpable religioso. Culpad vuestra ignorancia, que ése es el diablo, el fantasmón que os turba y os altera, y no el que imagináis dentro de ese vidrio...» Y acto seguido saca del cañuto —que, como se habrá adivinado, no era sino un microscopio— un miserable gusanillo»¹⁹.

De los varios pasajes que permiten brujulear la curiosidad que Lobo albergaba hacia la ciencia moderna doy solo dos ejemplos: en primer lugar, las apreciaciones astronómicas contenidas en las estrofas con que el romance «Estas de mi ronca tuba», más arriba mencionado, se acerca a su desenlace:

En el sol manchas descubren,
por más centellas que vibre,
de críticos telescopios
los graduados viriles.
No es desaire de sus luces
cuando en su esfera preside
que cómputos arreglados
le conozcan los eclipses.

En segundo lugar, la alusión a la ley de la gravedad en la siguiente cuarteta de su relativamente popular «Reo convicto en el tribunal de su conciencia»²⁰:

¿Qué culpa tiene la piedra
de abatirse, desprendida,
si el ser que la constituye
es gravedad que la inclina?

Con todo, independientemente de la posibilidad de que Lobo estuviese en efecto interesado en los avances de la ciencia moderna, abordarlos en su poesía estaba fuera de lugar, igual que, de modo semejante, se consideraba de mal gusto conversar sobre cuestiones graves en los salones, estrados y tertulias dieciochescas.

Me gustaría concluir con otro soneto de Lobo, que, en mi opinión, tiene también algo de meta-literario. Según antes decía, en el Setecientos²¹,

era frecuente [...] incluir en los libros de poemas [...] textos circunstanciales surgidos de las más diversas situaciones de la vida cortesana. Se trata de poemas que a menudo son incomprensibles si se desconoce la ocasión concreta que dio origen a su escritura, de la que los epígrafes se ven obligados a dar extensísima cuenta, provocando que algunos de ellos se extiendan [...] a lo largo de líneas y líneas, ocupando, casi y sin el «casi», páginas completas.

¹⁹ Sarrailh, 1957, p. 67.

²⁰ Lobo, *Obras poéticas líricas*, p. 300.

²¹ Álvarez Amo, 2011, p. 323.

El del soneto que viene a continuación ocupa ocho apretadas líneas en la edición de Peña Sacra, y reza como sigue:

En un estrado de Zaragoza se lamentaba mucho una dama de que hubiesen dado en poder de miqueletes tres manguitos, con que la regalaban, de Barcelona. Entraron a este tiempo al autor las cartas del correo y, saliendo a leerlas a la antesala, con la ocasión de haber tintero sobre un bufete, escribió con prontitud acerca del asunto, y preguntándole después las novedades de corte, respondió que había sucedido en ella la desgracia que escucharían en aquellos versos, y leyó el siguiente soneto.

Que, a su vez, dice:

Despida horrores la celeste esfera;
de luto vista su mansión el viento;
el terrestre caduque pavimento;
todo a cenizas reducido muera;
sustos respire la aura lisonjera;
atormente a la vida el pensamiento;
desate triste, fúnebre el acento
nocturna el ave, funeral la fiera;
rayos desgaje, rígida, Belona;
el cisne vierta su congoja en gritos;
despedace Neptuno su corona;
desprecie Venus amorosos ritos,
pues antes de llegar de Barcelona
se perdieron, ¡ay, Dios!, los tres manguitos.

El mundo se derrumba en torno, pero la dama que protagoniza la composición se preocupa, exclusivamente, de la desaparición de sus manguitos, diminutivo que subraya lo afectado de la situación, que Lobo describe con sarcasmo²². En mi lectura, sin embargo, Lobo y los poetas de su generación equivalen a la dama del estrado de Zaragoza. Mientras que la nación española atraviesa momentos de aguda crisis y veloces transformaciones, ellos se encierran en sus salones y se consagran a la poesía preciosista característica del Rococó. Hubo que esperar hasta la «Carta de Jovino a sus amigos salmantinos», de 1776, para que los poetas del Setecientos abandonasen sus restringidos círculos sociales y se enfrentasen de nuevo a la compleja realidad contemporánea²³.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ AMO, Francisco Javier, «Peripicias editoriales de Eugenio Gerardo Lobo», en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. de Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 199-215.

²² Sobre el manguito como prenda de abrigo, véase, por ejemplo, Iriarte, 2004, pp. 77 y ss.

²³ La «Carta» de Jovellanos se puede leer doquiera; véase, por ejemplo, Reyes, 2006, pp. 158 y ss.

- , «Poesía y géneros editoriales entre dos siglos», *Bulletin Hispanique*, 113, 1, 2011, pp. 313-329.
- ARCE, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.
- BÈGUE, Alain, «“Degeneración” y “prosaismo” de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, Madrid / Toulouse, Casa de Velázquez / Instituto Cervantes / Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 103-104), 2008, pp. 21-38.
- , «Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)», en *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) / Diputación de Zaragoza, 2010, pp. 37-69.
- , «Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII)», en *Actas del VIII congreso de la AISO*, ed. de Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. I, pp. 141-152.
- CRUZ, Anne J., «Teresa Guerra, poeta entre el Barroco y la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, 113, 1, 2011, pp. 297-312.
- ESCRIBANO ESCRIBANO, José María, *Biografía y obra de Eugenio Gerardo Lobo*, Toledo, Diputación de Toledo, 1996.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, *Edición crítica de los «Ocios» del conde de Rebolledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- HELGERSON, Richard, *Self-Crowned Laureates. Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- IRIARTE, Tomás de, *Fabulas literarias*, ed. de Emilio Palacios Fernández, Barcelona, DeBolsillo, 2004.
- LOBO, Eugenio Gerardo, *Obras poéticas líricas*, Madrid, Imprenta Real, 1738.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Poesías selectas. La lira de marfil*, ed. de John H. R. Polt y Georges Demerson, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 108), 1981.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- POLT, John H. R., *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 65), 1994.
- REYES, Rogelio, *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 277), 2006.
- ROUSSET, Jean, *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009 [1953].
- SARRAILH, Jean, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, ed. de María Angulo Egea, Barcelona, DeBolsillo, 2005.

Aníbal Núñez y la tradición áurea: Góngora y Quevedo

Rocío Badía Fumaz

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

La fortuna de la etiqueta Tradición Clásica dentro de la Literatura Comparada, referida a la disciplina que estudia la presencia de la clasicidad grecolatina en la literatura posterior, es indudable desde su consagración hacia la década de los años 40 del pasado siglo. De ella surge otra paralela que alumbró la posibilidad de una disciplina nueva, la Tradición Áurea, como estudio de la pervivencia de la literatura de los siglos de oro. Término propuesto por Francisco Javier Díez de Revenga desde varias publicaciones¹, los acercamientos críticos siguen siendo fragmentarios, a la espera de un estudio ambicioso que englobe tanto el marco teórico como de análisis de las producciones literarias concretas.

Esta tradición áurea se va a manifestar en la poesía del último tercio del siglo veinte de diversas maneras. Como cita textual, como referencia, como pervivencia de tópicos o motivos o como utilización de estructuras lingüísticas de claro color barroco, la encontramos en numerosos autores españoles como Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena o José Miguel Ullán, coetáneos en mayor o menor medida del autor que nos interesa abordar, Aníbal Núñez.

Pese a la heterogeneidad estilística de Aníbal Núñez en los caminos iniciales de su poesía, la presencia de temas y motivos tomados de la tradición literaria se constituye, en cambio, como una constante a lo largo de toda su producción, así como en los breves fragmentos de reflexión teórica sobre la materia poética que se han conservado². De toda esta intertextualidad destaca en gran medida la materia clásica —autores, temas,

¹ Díez de Revenga, 2003 y 2004, entre otras.

² Recogidos en Núñez, 1995b.

motivos— así como la clara huella tanto lingüística como de estilo de los poetas del siglo de oro español.

Un vistazo a su biblioteca personal sorprende, sin embargo, por la modesta presencia que tienen los escritores áureos entre los volúmenes de la colección que, a su muerte, se conservaban en la casa familiar:

Una mención breve merecen los clásicos españoles, aquellos libros que probablemente se relacionen con los estudios académicos, el bachillerato o la licenciatura. Estos ocupan poco lugar, por lo [que] es probable que autores como Calderón o Cervantes fuer[a]n posteriormente conservados, escogidos entre otras lecturas que no están, como Quevedo o Góngora³,

autores que el diálogo poético que establece Aníbal Núñez con la tradición no deja de actualizar, y que debió leer con suma atención, así como a los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús⁴, cuya ausencia, igualmente, no deja de extrañar. Dada, por otra parte, su formación en Filología Románica⁵ y las evidencias textuales que encontramos en sus propios poemas, la abundancia de referencias no sólo lingüísticas sino también temáticas queda justificada, algo que, por otra parte, ha constatado en diversos lugares la crítica especializada⁶.

METÁFORAS Y CITAS GONGORINAS

Es la *Fábula de Polifemo y Galatea* el texto de Luis de Góngora que más presencia tiene en la poesía de Aníbal Núñez. Las sorprendentes metáforas, en concreto, que describen el hogar de Polifemo aparecen para caracterizar igualmente, en el poeta salmantino, el espacio agreste de la naturaleza. Reconocibles son, por ejemplo, en la descripción de la ruina que aparece en los siguientes versos del poema «Teso de San Cristóbal»,

En lo que fuera atrio y ahora atraviesa un can,
motivo inexcusable en una ruina sórdida,
el mediodía dibuja entre fulgentes
desperdicios y malvas las muecas del bestiaro
las fauces de las grietas⁷,

Aquellos otros versos del cordobés, «[a]llí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca»⁸, combinando metafóricamente la oquedad natural de la cueva o la grieta, accidentes ambos de la naturaleza, con la boca o las fauces humanas, en un ejercicio de antropomorfización del espacio natural que en el caso de Aníbal Núñez termina por adquirir connotaciones funestas. Frente al par boca-cueva, la asociación fauces-grietas

³ Labrador, 2007, p. 576.

⁴ Labrador, 2007, p. 576.

⁵ Pardellas, 2009, p. 418.

⁶ Casado, 2008; García Valdés, 2008.

⁷ Núñez, 1995a, p. 251.

⁸ Góngora, *Antología poética*, p. 376.

alude a una abertura estrecha, peligrosa, donde posiblemente los dientes de las fauces sean también los bordes aserrados de la grieta, cuyo peligro, si no dentro como en la fábula mitológica, está en el propio borde que hay que traspasar. En la actualización, se ha perdido parte del efecto sorprendente de la metáfora por el inusual emparejamiento de términos, aunque la sustitución de los términos obtiene con éxito el mismo sentido final, para, a la vez, entablar un diálogo con el texto gongorino que trae a la imaginación de un lector culto la imagen del imponente cíclope —o peligro— que se oculta dentro.

Tras este primer ejemplo dónde la imagen del *Polifemo* se recoge en un sintagma paralelo para conseguir el mismo efecto poético, encontramos una referencia casi literal al famoso «formidable de la tierra bostezo»⁹ gongorino en el poema «Salicio vive en el tercero izquierda»:

Pero, decidme, aquí, que mi ventana
—y es suerte que no encuentre otro bostezo
en la pared de enfrente, abajo un patio
donde soñar la muerte
nueve con ocho metros por segundo—
da a un jardín profanado por la prisa,
a una boca de riego violentada,
a un árbol flagelado por los sábados,
a un puré de residuos,
al reino que alquilaron los pastores
que vendieron al lobo los rebaños...¹⁰

En este caso, apenas es necesario más que la palabra «bostezo» para que la memoria literaria del lector pueda reconocer en él lo que hay de abertura: desde la metáfora gongorina es sencillo entender el bostezo, en el contexto del poema, como ventana. En ambos textos, tanto en las reelaboraciones de Aníbal Núñez, ese espacio tras el umbral se tiñe de presagios funestos:

ahora lo que aparece es la múltiple realidad de un mundo en continua transformación, complejo juego de metamorfosis (barroca) tras el que se vislumbra la desolación del vacío («Pálidas señas, cenizoso el llano» [...] o «formidable de la tierra / bostezo»)¹¹.

Efectivamente, ese vacío que atenaza al cordobés paraliza de igual modo al salmantino, que nos muestra el desengaño, concepto plenamente barroco, del poeta Salicio contemplando la desmembración de un paisaje bucólico anterior, echado a perder por parte de sus propios habitantes —el «reino que alquilaron los pastores / que vendieron al lobo los rebaños». La potencia de la imagen es tan grande que no es necesario recurrir al hipébaton gongorino, figura retórica que desaparece en el poema, aunque no por ello deja de vincularse decididamente con lo terrible merced a otros recursos literarios.

⁹ Góngora, *Antología poética*, p. 377.

¹⁰ Núñez, 1995a, p. 153.

¹¹ Ruiz Pérez, 2011, p. 155.

El lamento del personaje enfrenta los espacios pasado y futuro con el vacío del bostezo, la ventana, que supone la opción liberadora y conclusiva de la muerte. Frente a ese vacío todo es caótica transformación. La oposición entre el mundo pastoril y la realidad más cruda del personaje, introducida en el título gracias a ese nombre típicamente bucólico, Salicio, yuxtapuesto a una expresión tan urbana —«vive en el tercero izquierda»— nos adelanta las claves interpretativas del poema completo. Asistimos, de ese modo, al lamento de un desengañado ante la degradación del *locus amoenus* que impone la sociedad contemporánea con sus nuevas reglas (comercio, huida del pueblo a la ciudad y otras referencias con cierta crítica social que aparecen de manera reiterada en la obra del poeta salmantino).

El tercer ejemplo que nos proponemos analizar dentro de este diálogo de Aníbal Núñez con el cordobés nos lleva ya no a la reminiscencia de imágenes sino a la presencia de una referencia explícita en forma de cita de apertura, homenaje directo a Góngora al recoger un verso suyo y anteponerlo al poema constituyendo un auténtico marco de expectativas para el lector. Nos referimos al poema «Una vez de arco iris», donde el verso «manzanas son de Tántalo y no rosas» —perteneciente al soneto gongorino «La dulce boca que a gustar convida»— sirve de horizonte interpretativo paródico para el temprano poema de Aníbal Núñez:

Manzanas son de tántalo y no rosas

GÓNGORA

UNA VEZ DE ARCO IRIS

y de avioneta azul
 hubo quien regresando de costumbre
 —aunque no haya vestigios de su paso—
 dio un traspies sintió sangre
 atrasada en su oculta
 circulación
 se estremeció o al menos
 anotó mentalmente en su libreta íntima
 un suceso distinto
 en aquel sitio donde tantas veces:
 funesta inmobiliaria movilizaba garras
 plantaba hostil su agrimensura donde
 —moría en metros cuadrados la corteza—
 tuvo el amor un nido y una valla interpone
 (en el lugar que el tiempo
 coleccionaba orín en latas viejas
 dirigía el cielo inmune
 de lluvias y solsticios
 y demoraba aún el abrazo diario de eros y siquis)
 el paso a las personas
 ajenas a la obra
 (y fue así como acabó la historia
 aunque se dice
 que el amor —convenida

la ocasión—
se cobijó en viviendas protegidas)¹²

No se debe pasar por alto que tras la cita se señala la autoría, algo que, dentro del complejo juego de intertextualidades que tiene lugar en el último tercio del siglo veinte, se elude con frecuencia para alejar cualquier connotación que condicione la interpretación del nuevo texto; el propio Aníbal Núñez oculta en ocasiones el origen de estas citas de apertura.

La clave paródica domina la lectura de este poema. En la propia cita gongorina se elimina la mayúscula de «Tántalo», lo que introduce cierta banalización o, por lo menos, cotidianeidad de la materia, como ocurre con los personajes de «eros y siquis», también sin mayúsculas, presentados de ese modo como amantes arquetípicos cualesquiera, convertido el nombre propio en nombre común o en abstracción. La propia estructura del poema puede recordar a la de las fábulas mitológicas por sus personajes y por las referencias iniciales y finales, propias de los cuentos («Una vez de arco iris» y «fue así como acabó la historia»).

El tema del poema viene dado también por la cita, y no es otro que, de nuevo, el desengaño. Se cumple así una de las funciones de este paratexto, que es proponer un punto de vista desde el que leer el poema al que precede; en este caso, no hay oposición o contradicción en el tema expuesto, pues se mantiene el motivo original del desengaño:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
amantes, no toquéis, si queréis vida,
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.
No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno:
manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno¹³.

La imposibilidad de alcanzar lo deseado, el oculto dolor que aguarda tras lo aparentemente bueno, el «contraste entre el *parecer* y el *ser*, entre el mundo que vemos y el auténtico, induce a la desconfianza, motivo que acabará siendo esencial en el desarrollo pleno del pensamiento barroco y de sus manifestaciones artísticas»¹⁴. Este desengaño se construye en el poema de Aníbal Núñez sobre un espacio, de nuevo la ruina, que enfrenta lo que fue con lo que es: el espacio del amor pasado se transforma por medio de la incursión humana en espacio de comercio. En este cambio no había

¹² Núñez, 1995a, pp. 27-28.

¹³ Góngora, *Antología poética*, p. 117.

¹⁴ Senabre, 2005, p. 100.

reparado el amante, y será, por tanto motivo de desengaño. La apariencia del lugar idealizado, perenne en el recuerdo —«sintió sangre / atrasada en su oculta / circulación»—, se destruye en ese choque inmediato con la realidad, proceso netamente visual en el poema del salmantino, así como inmediato: el desengaño es instantáneo y tiene lugar en el momento mismo del poema.

Esta ceguera del enamorado, que no percibe la volubilidad del amor o del espacio del amor, adquiere la forma de admonición o advertencia en el soneto gongorino, frente a la constatación del momento en Aníbal Núñez. También el tono se altera volviéndose éste último claramente paródico, no respecto al poema de Góngora sino por medio de la transposición del motivo barroco a la realidad contemporánea. Ya no hay «perlas», «licor», «rosas», «aljófares», sino una «inmobiliaria», «latas viejas», «orín»; tampoco grandes aspavientos en el momento del desengaño, que se gradúa desde un primer «dio un traspies sintió sangre» a un «se estremeció», para terminar con «anotó mentalmente en su libreta íntima / un suceso distinto».

LA PARODIA MÍTICA Y EL ELOGIO PARADÓJICO: QUEVEDO

La presencia de Quevedo a lo largo de la producción poética de Aníbal Núñez se caracteriza por la importancia del tópico de la ruina, sobre todo en los poemarios *Definición de savia*, *Alzado de la ruina* y *Cuarzo*, en los que el salmantino dialoga con las tradiciones barroca y romántica del motivo. Sin embargo, preferimos centrarnos en otros dos recursos: la utilización paródica de los mitos y el elogio paradójico.

La utilización paródica de los mitos clásicos en el poeta salmantino se lleva a cabo tanto por la inclusión en los poemas de personajes o tramas clásicas traspuestas a la cotidianeidad como por la composición de poemas centrados en un sólo personaje mítico, desde cuya óptica clásica se contempla una realidad urbana. Si páginas más atrás tomábamos en consideración al personaje de Salicio, protagonista de textos bucólicos y tomado por Núñez como arquetipo del poeta condenado al carácter prosaico del siglo veinte, el ejemplo más evidente de utilización paródica va a recaer en el mito de Orfeo.

Ya el propio Quevedo en su romance «Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos» reescribe el mito clásico desde una perspectiva diferente, la del marido feliz por perder a la mujer, pues «Dichoso es cualquier casado / que una vez queda soltero / mas de una mujer dos veces / es ya de la dicha extremo»¹⁵. Reescrituras serias y paródicas del mito abundan tanto en Quevedo como en la producción barroca; la misma reescritura burlesca mueve a Aníbal Núñez en el poema «Y desde aquel entonces...», del que nos interesa sobre todo el siguiente fragmento:

Orfeo lo supo un día de Capricornio
 en que el cielo no hizo sin embargo
 ademán ni siquiera de romperse
 pero el llanto de Eurídice confesa
 le ablandó los puñales y no pudo

¹⁵ Quevedo, *Obras Completas*, p. 355.

Y no pudo cortar pero venganza
siempre engendró venganza mas venganza¹⁶

Esta tendencia paródica está presente sobre todo en los primeros poemarios del salmantino, mientras que en la poesía más madura se va paulatinamente asentando una visión interiorizada del mito casi como símbolo, donde Orfeo termina por señalar metonímicamente al poeta en sentido general.

La desmitificación del mito comparte cierta misoginia quevediana, pero introduce una variación en la historia clásica: la pérdida de Eurídice no por la muerte sino por su infidelidad. La burla y la sátira —«Orfeo lo supo un día de Capricornio»— con que se alude a esa infidelidad combinada con la coloquialidad en la expresión —«y no pudo cortar»— contrastan con la inmovilidad de un mundo que continúa ajeno a la tragedia, cuyo desenlace vuelve a establecer una contraposición con el mito clásico o las recreaciones barrocas: Orfeo, en este caso, es quien va a morir, como se insinúa en los versos finales del poema, «falta una cuerda al instrumento sobran / vigas donde tensarla al canto llanto».

El segundo elemento estructural barroco que toma Aníbal Núñez, casi un género en sí mismo, es el elogio paradójico. Lo hace en el poema «A unos ojos miopes»:

No sino desmesura es la belleza:
sólo descuella entre lo que ilumina
aquel alba que rompe los sentidos
hechos a ver el sol nacer como otros días
o entre matices harto
difíciles de ver tras de buscarlos
su calidad de insólitos.
No el mar
Sólo la calma o la galerna el mar
embravecido a medias
nítidamente como
la vista declinante de tus ojos sin fin
lejos de otros cualquiera.

donde desde el título se persigue esa similitud con el modelo, pues la estructura del mismo es constante: recuérdense los sonetos de Quevedo «A una dama tuerta y muy hermosa» o «A una dama bizca y hermosa», entre los muchos que florecieron en el panorama poético italiano y español del siglo diecisiete. Desafío y prueba de ingenio para el poeta conceptista¹⁷, supone un desvío del canon habitual de la belleza de la dama, una combinación esforzada de alabanza y burla donde queda patente el esfuerzo por presentar de manera armoniosa lo que, en un primer momento, carece de belleza.

Ante la ausencia de referentes tomados de la tradición —aquellos que se refieren a los ojos defectuosos como estrellas o soles— el poema se construye desde la percepción de la realidad a través de esos ojos, «entre matices harto / difíciles de ver tras de buscarlos». Sí está el campo semántico del sol, constante en estos poemas, pero sin

¹⁶ Núñez, 1995a, p. 183.

¹⁷ Cacho, 2005, p. 20.

aludirse directamente con él a los ojos. No es, en cambio, un motivo barroco el mar, innovación introducida por Aníbal Núñez, que aquí sutilmente presenta las gradaciones de la vista miope, capaz de distinguir lo cercano pero que pierde agudeza con la distancia. Ese mar sirve también, posiblemente, en ese «embravecido a medias», para referirse a la miopía —vista a medias perdida, de contornos borrosos. La inclusión de términos acuáticos entronca con las propuestas barrocas, donde encontramos la nube o niebla que oculta parcialmente el sol, la «nieve» y «fuente fría» en el soneto de Quevedo «A otra dama de igual hermosura y del todo ciega» para referirse a la falta que enturbia el ojo, donde aparece siempre un elemento acuático superpuesto a un elemento solar que simboliza la vista. Añade el salmantino un detalle juguetón, en línea con las propuestas a medio camino entre la burla y la alabanza barrocas, presentando inmediatamente antes del verso «la vista declinante de tus ojos sin fin» el adverbio «nítidamente», en una contraposición de sentido que también puede introducir la lúcida visión del que ha perdido total o parcialmente la vista.

Por último, es necesario reparar en el primer verso del poema, «No sino desmesura es la belleza», auténtica declaración barroca de intenciones que defiende, también, Aníbal Núñez desde su «Poética I»:

Y rotos, agujeros, ojos de cerradura que susciten curiosidad y búsqueda de esa pieza que encaje. (Como barroco, amo lo truncado, el defecto o exceso que reclamen).

Otro de los recursos del poema es la yuxtaposición de materiales que la norma mantiene separados, la macedonia bien aderezada de elementos extraños unos a otros¹⁸.

OTRAS REFERENCIAS BARROCAS

Desde el punto de vista de la lengua, el retorcimiento lingüístico es otro de los rasgos barrocos más destacables sobre todo de sus primeros libros. La utilización del hipérbaton culto mezclado con el uso coloquial del lenguaje caracteriza los libros *Fábulas domésticas* y *Naturaleza no recuperable*, mientras que la ramificación de la frase¹⁹ y la presencia de numerosas estructuras parentéticas son rasgos que dominan extensos poemas como «Casa Lys» o «Noticia de la hidra en la ciudad dorada».

Carlos Piera señala además la aparición de los términos cristal, espuma y plumas, recurrentes a lo largo de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, además del sintagma «intervalos de ramas / y de plumas», como netamente gongorinos²⁰, aunque es la «dificultad formal de la expresión»²¹ la característica que coinciden en destacar todos los estudiosos de Aníbal Núñez. Miguel Casado señala en su artículo «Belleza triste del símbolo», sobre el poema «Casa Lys», cómo se «funde inseparablemente la belleza y la destrucción en una lengua acelerada y saturada de acumulación barroca, sacudida por el horror vacui»²², mientras que Olvido García Valdés subraya la dicción netamente barroca del poeta²³.

¹⁸ Núñez, 1995b, pp. 115-116.

¹⁹ Casado, 1999, p. 175.

²⁰ Piera, 2008.

²¹ Herrero, 2005, p. 325.

²² Casado, 2008, p. 84.

²³ García Valdés, 2008, p. 30.

Deteniéndose también en la formalización lingüística, Rosamna Pardellas analiza el tópico de la ruina recogido por Aníbal Núñez para establecer un paralelismo entre forma y contenido, asemejando su discurso a «un edificio de distintos pisos y niveles, hecho con las ruinas de otros discursos clásicos, barrocos y románticos. La inclusión del léxico arcaizante y el uso insistente del hipérbaton crean un efecto de anacronismo»²⁴. En nuestra opinión, este léxico arcaizante no es sino la puesta en práctica de la aguda conciencia del lenguaje que tiene Aníbal Núñez, como han venido advirtiendo algunas lecturas críticas. La recuperación del nombre propio de cada cosa supone, para un poeta extremadamente consciente de los cambios en la sociedad contemporánea, la recuperación directa de las cosas.

Otras referencias áureas salpican los poemarios del salmantino. Autores como Santa Teresa desde el título del poema «Morada quinta», San Juan de la Cruz o Lope de Vega, tópicos como el *locus amoenus* o el menosprecio de corte y alabanza de aldea, títulos como «Visión de churriguera», el garcilasismo bucólico de ciertos poemas o una cita del Conde de Villamediana —«Y con piadosas manos homicidas...»— son muestras que constatan la insistencia del poeta en la materia áurea y nos permiten asistir al fecundo diálogo de este poeta con la tradición.

Referencias bibliográficas

- CACHO CASAL, Rodrigo, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 19-31.
- CASADO, Miguel, *La puerta azul*, Madrid, Hiperión, 1999.
- , «Belleza triste del símbolo», en *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 67-92.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- , «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo xx: Quevedo y Jorge Guillén», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 109-123.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido, «Quebrada, quiebro, quebranto», en Miguel Casado, *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 25-32.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Antología poética*, edición de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- HERRERO ÁLVAREZ, Joaquín, «La lírica de Aníbal Núñez», tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Mercedes López Suárez, 2005, <http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t28832.pdf> [fecha de consulta: 29 de diciembre de 2011].
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, «Lecturas de tomo y lomo. Bibliotecas, poetas y comunidades hermenéuticas (1970-1988): El inventario de los libros de Aníbal Núñez», *Anuario 2007 del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 24, 2007, pp. 567-582.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- NÚÑEZ, Aníbal, *Obra Poética*, I, Madrid, Hiperión, 1995a.
- , *Obra Poética*, II, Madrid, Hiperión, 1995b.
- , *La luz en las palabras*, Fernando Vives Pérez (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.

²⁴ Pardellas, 2009, p. 206.

- PARDELLAS VELAY, Rosamna, *El arte como obsesión: la obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*, Madrid, Verbum, 2009.
- PIERA, Carlos, «Terca piedad», en Miguel Casado, *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 33-55.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras Completas*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Un espejo de zafiro para Polifemo. De los ríos al mar en la nueva poesía»; en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 149-177.
- SENABRE, Ricardo, «Recursos constructivos en un soneto de Góngora», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 60, 1, 2005, pp. 99-107.

La Austríada de Juan Rufo y *Las Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita

Ester Lidia Cicchetti

Università di Pavia

Gil Sanjuán, Carrasco Urgoiti y Blanchard-Demouge ya subrayaron el profundo influjo de la *Austríada* de Juan Rufo (1584) en la composición de la segunda parte de *Las Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (1619), pero nadie ha demostrado la real deuda del escritor murciano para con la *Austríada*, obra, ésta, de fundamental importancia en el panorama de la literatura áurea, sobre todo en relación con el pregongorismo de su autor.

Se pondrán de relieve las técnicas de imitación y reelaboración de la fuente, subrayando los procesos que caracterizan el cambio que se produce en el pasaje de un texto en verso a uno en prosa, según una modalidad opuesta a la que gobernaba la primera parte del poema de Rufo. En los primeros dieciocho cantos de la *Austríada*, en efecto, la fuente es la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza, transformada e imitada a través de varios procesos, como el abundante uso del diálogo y una remodelación estructural constante. En el caso de Hita se recorrerá el camino contrario, para poner en evidencia las técnicas estilísticas de imitación y el diferente tratamiento que el autor destina a hechos y personajes. Piénsese en la figura del marqués de los Vélez, secundaria en el poema, pero central en las *Guerras*; una centralidad debida a la *laus urbis/patriae* elaborada por Hita, que le induce a modificar la visión que en la época se tenía del marqués, llegando al punto de convertirle en protagonista de la obra; en cuanto a don Juan de Austria se le reserva un papel de mero figurante. Basten como ejemplo dos episodios. El primero es la disputa, durante el consejo de guerra, entre Fajardo y el Comendador Mayor (capítulo XV¹), donde el escritor cita a Rufo para desmentir su versión del suceso. En cambio, el poeta, en su recreación de la *Guerra de*

¹ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 190; Rufo, *La Austríada*, XII, 52-64.

Granada, desarrolla de manera dramática lo que era una simple alusión en Mendoza, mostrándonos las tensiones de un consejo de guerra.

El segundo episodio es el encuentro entre Fajardo y don Juan de Austria en el capítulo XIX², cuando don Juan empieza a participar en la guerra activamente, hecho que el marqués, en la versión de Rufo (XVI, 9-14), no soporta y que le induce a irse. Hita, que para mí, también en este punto sufre el influjo del poema (ya que hay unas coincidencias léxicas y temáticas evidentes), en cambio, ofrece como justificación al abandono de la guerra la vejez y cansancio del marqués.

Blanchard-Demouge³ nota que Hita tenía un conocimiento directo de la *Austriada* e indica unos pasajes consistentes en los cuales el escritor murciano sin duda alguna tiene a la vista el poema. Piénsese en los capítulos XVI-XVIII de *Las Guerras*, dedicados al triángulo amoroso entre Aben Humeya, Zara y Diego Alguacil; y al duelo entre Alguacil y Huzén. Rufo introducía unos cambios en el relato de Mendoza, dando una conclusión a la historia. En Hita el desarrollo y el final del episodio son iguales a los del poema. Los moriscos atacan al ejército cristiano, y luego fingen huir. Mientras los cristianos se dedican al robo, contra la voluntad de Fajardo, los enemigos atacan otra vez, obligando a los adversarios a retirarse. Fajardo reprocha a los suyos por su codicia, y luego se dirige a Baza. Aben Humeya, viéndose poderoso por la derrota de los cristianos, quiere conquistar a Motril con la ayuda de un primo suyo, el futuro rey Aben Abóo, al que ordena dirigirse a Leclín hasta la llegada de nuevas disposiciones. Precisamente en este punto, se inserta, en la *Austriada*, la historia entre Alguacil y Zara, de la cual se enamorará el reyecillo (sobrenombre este adoptado también por Hita), hecho que lo conducirá a la muerte. Blanchard-Demouge subraya que Hita toma «trozos enteros» del poema, «incluyendo otros episodios fantásticos» y «para darle más carácter de verdad histórica, reproduce el texto de las cartas de Zahara a Benaguacil»⁴. En realidad, las cartas reproducidas tanto por Hita como por Rufo no son de Zahara, sino se trata de los mensajes (verdaderos o falsos que sean) de Aben Humeya a su primo. La investigadora cita después unas octavas del canto XIV del poema, pasando a analizar el combate entre Alguacil y Huzén que concluye la historia (capítulo XVIII de las *Guerras*), pero no se da cuenta de que existen otros pasajes del poema imitados por Hita, ya que el episodio en cuestión se desarrolla a lo largo de tres cantos (XII-XIV), aun cuando no dedicados por completo a este tema.

Un cambio interesante afecta a la cronología de los hechos, que, por comodidad, podemos dividir en tres partes: 1) proyectos de Aben Humeya de conquistar a Motril; primera carta a Aben Abóo; y «falso correo» que éste recibe en Cádiar (XII, 73-78); 2) coloquio entre Aben Humeya y Alguacil, en el cual el morisco alaba a Zara; enamoramiento de Aben Humeya, y huida de Alguacil (XII, 79-92); 3) venganza de Alguacil, con las falsas cartas dirigidas a Aben Abóo (XII, 93-102). En el capítulo XVI de las *Guerras* el punto 2 pasa a ser el primero y el punto 1 pasa a ser el segundo. El cambio de la disposición da como resultado una mayor linealidad en la narración, pero conlleva la correspondiente pérdida de dinamismo, viveza, y sobre todo de la *suspence*.

² Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 239-240.

³ Blanchard-Demouge, «Introducción», *Guerras Civiles de Granada*, pp. xv-xxiii.

⁴ Blanchard-Demouge, 1915, pp. xviii-xix.

En la *Austríada*, el triángulo de personajes ocupa una posición central, que le confiere más relevancia; y se captura mayormente la atención del lector, porque el engaño de Alguacil no se desvela de inmediato, mientras que en Hita se entiende lo que va a pasar.

A este tipo de cambio estructural hay que añadir otros procesos de imitación que son los mismos que Rufo había empleado al retomar la *Guerra de Granada*: síntesis y *amplificatio*. Es lo que pasa con las informaciones que introducen el episodio: Rufo describe detenidamente las opresiones que Aben Humeya comete con sus vasallos⁵, y sus proyectos de ganar a Motril, introduciendo luego la figura de Alguacil. En Hita las 13 octavas de Rufo (66-78) se reducen a pocas líneas: la conducta de Aben Humeya se resume en dos palabras («crueldades y soberbias»); y el listado de vasallos que se hace en el poema, en una octava (70) cargadas de nombres, según un procedimiento que se remonta a Juan de Mena (modelo de Rufo) y que sirve para enfatizar el ritmo, se reduce a un general «Capitanes» y «otros Cavalleros principales»⁶.

Por lo que se refiere al elogio de Zara, Rufo lo enriquece con comparaciones mitológicas (80, 83 y 89), el canon clásico de hermosura típico del Renacimiento (84); y, finalmente, con el *topos* de la inefabilidad (85). Pero el elemento más interesante es el uso del diálogo, ya que las alabanzas de Zara están puestas en boca de Alguacil, una característica muy importante en el proceso de recreación de la fuente adoptado por Rufo, y prácticamente constante en su poema⁷.

En cuanto a Hita, recoge la descripción de Rufo, eliminando todos los recursos retóricos: solo se constata la hermosura de la mujer; y las palabras de Alguacil se reproducen de forma indirecta, con cierta pérdida de dinamismo. Por tanto, el escritor murciano sigue exactamente un proceso de imitación contrario a lo que caracteriza la *Austríada* respecto a la obra de Mendoza⁸.

Contactos aun más evidentes se hallan en la descripción de la reacción de Aben Humeya al elogio de la dama⁹, ya que Hita, al citar el enamoramiento del tirano, emplea el mismo léxico de Rufo («por el oído» / «de oídas» en Pérez de Hita); y lo mismo pasa en su petición de ver la mujer, puesto que se subraya el hecho de que el rey no tenía necesidad de pedirlo, sino que podía mandarlo. Finalmente, idénticos son los epítetos para describir el canto y la danza de Zara («gracia y dulçura»), pero en el texto en prosa se suprimen, como en el caso precedente, todos los recursos retóricos de los versos de Rufo: las interrogativas con los comentarios del poeta, el juego de palabras con el nombre del *morisco* enamorado (86), y la descripción del poder del amor. Además, precisamente en este punto, Hita amplifica el texto de Rufo introduciendo la canción de Zara a Aben Humeya y el diálogo entre este y Alguacil, donde los dos disputan por la mujer, con el resultado de la huida de Alguacil y del tirano que se queda con la dama. Los dos textos vuelven a coincidir con la alusión a los regalos de Aben Humeya a Zara y al descontento de esta¹⁰. Aquí, empieza el punto 2 de Hita, que en

⁵ Rufo, *La Austríada*, XII, 66-72.

⁶ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 200.

⁷ Rufo, *La Austríada*, XII, 80-85.

⁸ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 201.

⁹ Rufo, *La Austríada*, XII, 86-92.

¹⁰ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 201-203.

Rufo abría el entero episodio¹¹. El escritor murciano introduce solo unos cambios mínimos¹², justificando la voluntad de Aben Humeya de conquistar Motril. Más fuertes y evidentes son los contactos léxicos en las disposiciones de Aben Humeya a Aben Abóo. Aquí Hita emplea una vez más un procedimiento contrario al de Rufo en su manejo de la fuente: en el poema, se transformaban en *sermo fictus* las disposiciones de Aben Humeya a Aben Abóo de la *Guerra de Granada* (con el resultado de una mayor viveza), mientras que en las *Guerras* estas mismas informaciones se dan en estilo indirecto, con la excepción de la última parte de la carta, correspondiente literalmente a los últimos cinco versos de la octava 76 de la *Austriada*¹³.

En el punto 3 (venganza de Alguacil), Hita sigue literalmente el texto de Rufo, sintetizando la descripción de la muerte del «correo» destinado a Aben Humeya y reproduciendo de manera casi idéntica su mensaje original a Aben Abóo, que nunca llegará a destinación¹⁴. Los cambios son mínimos y sobre todo estilísticos, ya que se elimina la perífrasis para indicar el amancer (96)¹⁵.

El mismo tratamiento recibe la falsa carta a Aben Abóo; el léxico es el mismo, pero Hita elimina la compración entre las estratagemas de Alguacil y los de don Julián, la exortación al lector (97), y la perífrasis para indicar los turcos (99). Al mismo tiempo, se añade la justificación de la orden de matar a los turcos, que en Rufo corresponde al genérico «seraos después la causa manifiesta» (99), giro con el que Hita cierra la carta¹⁶.

En los cambios introducidos por Hita se percibe también cierta tendencia a eliminar los numerosos cultismos que Rufo usa en la descripción, lo cual representa una práctica costante en todos los pasajes imitados, y con razón: en el caso de las *Guerras* estamos frente a un relato histórico, que necesita claridad; la *Austriada* es un poema épico que, según la lección de Tasso, tiene que ostentar un lenguaje elevado, noble. Por lo tanto, el género literario es fundamental para entender el proceso de recreación de la fuente. En este caso particular, basten como ejemplo la sustitución del adjetivo culto «agarena» con el más popular «turco», o de «edito fraudulento» por «despacho falso» (101), y el giro más sencillo «dalde cruda muerte» en lugar del más noble «passad por su cerviz la espada aguda» (101). Finalmente, otra diferencia significativa es el hecho de que Rufo cierra la narración y el canto con Aben Abóo leyendo el terrible mensaje de su primo, dejando suspendido al lector y aplazando el desenlace del episodio a los cantos sucesivos; mientras que Hita prosigue el cuento¹⁷.

El escritor murciano imita también el diálogo entre Alguacil y Aben Abóo que abre el canto XIII, y al que Rufo dedica solo 16 octavas. En las *Guerras* no hay huella de la introducción moralizante que abre el canto, una práctica usual en el poema y que se remonta a Ariosto. Hita desarrolla mucho el discurso de Alguacil, que, en el poema, solo se presenta a Aben Abóo y descredita a Aben Humeya, citando sus abusos y negándose a matar a los turcos. En las *Guerras* se describen más detenidamente las opresiones del

¹¹ La conquista de Motril por parte de Aben Humeya.

¹² Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 203.

¹³ Rufo, *La Austriada*, XII, 73-78.

¹⁴ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 203-204.

¹⁵ Rufo, *La Austriada*, XII, 93-96.

¹⁶ Rufo, *La Austriada*, XII, 97-102.

¹⁷ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 204.

reyezuelo hacia los capitanes moriscos, que se nombran todos, y precisamente con el abundante empleo de interrogativas, una técnica que desciende del mismo Rufo (es uno de los recursos estilísticos más utilizado a lo largo del poema), quien las emplea precisamente en estas octavas. También la conclusión de la intervención resulta muy ampliada, ya que la simple sugerencia de Alguacil a Aben Abóo para que se guarde del reyecillo se transforma en una verdadera exhortación a matar a Aben Humeya y sobre todo a continuar la guerra, pero en calidad de rey¹⁸, condición esta particularmente evidenciada por Hita. La sucesiva intervención de Aben Abóo, en efecto, se transforma completamente: el futuro rey revela a los turcos la traición del tirano, aduciéndoles como prueba la falsa carta de Alguacil, un elemento ausente en Rufo. Aunque el discurso resulta profundamente transformado, se encuentran contactos con el poema, como la alusión a la injusta recompensa que Aben Humeya reserva a los turcos por su buena conducta y servicio¹⁹.

La segunda parte del capítulo XVII de las *Guerras* depende del canto XIV. Se cuentan la captura y condena del *reyezuelo* (4-13), su muerte (15-29) y la proclamación del consejo de guerra con la elección del nuevo rey (30-49). La imitación es evidente, ya que Hita abre la narración con el giro «Dize, pues, la historia»²⁰ y se detectan abundantes espías léxicas. Los cambios son una vez más estilísticos: se elimina la sucesión de amaneceres y atardeceres, que en Rufo tiene la función de marcar el momento psicológico relacionado con la narración (4, 14, 30); en la captura del tirano desaparece el léxico jurídico, que en el poema se intensifica precisamente en el momento de la condena, en una octava (11) cargada de términos forenses. Además, en la descripción del saco de los bienes de Aben Humeya y de sus mujeres se produce un cambio interesante, puesto que Rufo introduce en este punto (14) la disputa “amorosa” entre Alguacil y Huzén por Zara (13-14), que desarrollará luego en la parte central del canto. Hita desplaza la referencia y la coloca después de la muerte del reyezuelo, eliminando una vez más el léxico jurídico.

En cuanto a la muerte del tirano (15-29), Hita sintetiza la intervención de Aben Humeya (que en Rufo constituía un elemento de novedad respecto a su fuente), eliminando su maldición a Alguacil, el juego de palabras con el nombre del personaje, y el léxico jurídico (17-18). Desaparece también el juicio sobre la muerte del tirano, caracterizado por una variante del *topos* del *ubi sunt*²¹ (26-29), y por la *congeries* de sustantivos y la comparación entre su muerte y la de Julio César (25). Se detecta una vez más cierta tendencia a la eliminación del preciosismo retórico de la fuente.

Por lo que se refiere a la coronación del nuevo rey, la ceremonia es precedida por las intervenciones de Aben Abóo y de Carboxí²² (32-45), pero Hita coloca el rito entre los dos discursos, cuando en el texto de Rufo los seguía. El poeta se exploya en el canto de bendición al nuevo rey, creando un paralelismo con la precedente coronación de Aben Humeya (II, 21-24), poniendo de relieve unos aspectos de espectacularidad de tono

¹⁸ Rufo, *La Austríada*, XII, 5-8; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 205-206.

¹⁹ Rufo, *La Austríada*, XIII, 7; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 207.

²⁰ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 218.

²¹ Morreale, 1975, pp. 471-519.

²² Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 220-221.

camoniano²³ relacionados con aquella pretensión de la poesía a ser pintura que habla²⁴; y la escena se cierra con una octava cargada de nombres (50), cuyo efecto fónico parece prolongar el canto de alabanza. En las *Guerras*, todos estos elementos desaparecen y queda una sintética descripción de la coronación, mientras que el efecto fónico-rítmico de la octava 50, que resume las acciones de unos capitanes turcos, se pierde totalmente, ya que es transformado en crónica. Hita cierra aquí el capítulo, eliminando la alusión al turco Huzén (enamorado de Zara), con la que Rufo introduce la escena del duelo con Alguacil, aplazando de esta manera, el episodio al capítulo siguiente.

En cuanto al duelo, la sucesión de los hechos es idéntica: la decisión de Aben Abóo de dejar elegir a la dama entre los dos amantes y el combate, con la muerte del morisco. Se introduce un episodio ausente en Rufo: la aparición a Alguacil del difunto tirano, que provoca su muerte, y se eliminan las numerosas comparaciones (56, 58, 61, 62, 68). Los únicos 'preciosismos' retóricos son el símil entre los combatientes y los toros²⁵, el parangón que describe el choque de las espadas y que se remonta a Ariosto, aunque no de manera directa, ya que se imita, en este caso, otro pasaje de la *Austriada* (X, 42); y la descripción del lugar solitario elegido por el combate, del que se mantienen las características del *locus amoenus*, y que en Rufo enriquecían un préstamo de Tasso²⁶. La escena se cierra con la transposición de los versos de Rufo en prosa: Alguacil, en su amonestación a Huzén a guardarse de Zara, emplea las mismas palabras de la *Austriada*²⁷.

Según Blanchard-Demouge²⁸, la imitación del canto XIV del poema de Rufo terminaría en esto punto, pero en realidad también las octavas siguientes tienen relación con las *Guerras*²⁹. La descripción del sitio de Órgiva (72-115) es prácticamente la misma: Aben Abóo, que asigna los cargos a los varios capitanes moriscos; las escaramuzas entre los dos ejércitos; la alusión al duque de Sessa, que aunque afectado por la gota, sigue heroicamente obedeciendo a don Juan; la cobardía de los soldados españoles y el reproche del duque de Sessa. También en Hita la intervención de este (106-108) está en verso (se trata de endecasílabos sueltos), y se proponen exactamente las mismas argumentaciones de Rufo³⁰, aunque disminuyen las interrogativas. Permanecen la reflexión renacentista sobre la función de la poesía (107), del arte (111), ya presente en Camões³¹, y el panegírico del duque de Sessa³², en el cual se eliminan los términos médicos (111) y las interrogativas (110).

Otros préstamos de Rufo se encuentran en el capítulo XIX, que depende del canto XV de la *Austriada*, donde se cuenta la rebelión de Galera. En las *Guerras* desaparece la descripción inicial de la asperidad del territorio granadino que en Rufo dibujaba un *locus horridus* típicamente barroco (4-5); se pierde el efecto fónico-rítmico de las

²³ Roncaglia, 1975, pp. 375-386.

²⁴ Roncaglia, 1981, pp. 253-285.

²⁵ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 224.

²⁶ El lugar es el mismo en el que se desarrollaba el combate entre Tancredi y Argante (*GL*, XIX, 8).

²⁷ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 224-225.

²⁸ Blanchard-Demouge, 1915, pp. XIX-XX.

²⁹ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 225-230.

³⁰ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 228-229.

³¹ Camões, *I Lusíadi*, I, 2; V, 90-100.

³² Rufo, *La Austriada*, XIV, 109-112; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 229-230.

octavas de nombres; y se sintetizan las informaciones iniciales sobre la rebelión de Galera, para introducir inmediatamente la carta de don Juan a Felipe II, pasaje este a partir del cual empieza la verdadera imitación de la fuente. En la *Austriada* la carta ocupa la parte central del canto (37-45) y sirve para poner de relieve la figura del príncipe, ya que marca sus dos diferentes *status*: el paso del reposo a la acción³³. En las *Guerras*, en cambio, falta la indicación de este cambio tan importante y también la caracterización del príncipe respecto a su hermano Felipe, continuamente enfrentados a través de la antítesis ardor/prudencia (43). La pérdida de estos elementos se explica con el hecho de que a Hita no le interesa celebrar al príncipe.

En el resto de la narración, dedicada a la reanudación de las acciones militares³⁴ y al diálogo entre Aben Abóo y Noaibe³⁵, sorprenden las coincidencias literales con los versos del cordobés³⁶. Piénsese en la parte final del reproche de Aben Abóo a Noaibe y a sus hombres por su huida frente a los cristianos, o en la réplica de Noaibe³⁷, en particular, en el empleo de la metáfora del cuerpo para indicar el Estado, y precisamente en la abertura del discurso³⁸.

En la descripción de la toma de Galera Hita sigue otra fuente (capítulo XXI), pero cuando se describe el balazo que recibe, sin daño, don Juan al escalar la muralla de la ciudad para ayudar a sus soldados³⁹ la huella del poema es evidente (canto XVI). Piénsese en la descripción del peto del príncipe⁴⁰, en la alusión al dolor general que resultaría de su muerte⁴¹ o en la poca importancia que él da al suceso, ya que sigue escalando la muralla⁴². También el reproche de Quijada procede de Rufo, del cual Hita conserva también la interrogativa inicial. Finalmente, otra huella de Rufo en este capítulo se da cuando Hita cita unos ejemplos de violencia morisca. Me refiero al cuento del *morisco* (III, 15-19) que mata a sus dos hijas para evitar que los cristianos lo capturen. En las *Guerras* desaparecen los epítetos negativos del hombre y el énfasis puesto en el candor e inocencia de las hijas. Estos cambios son funcionales a la diferente valoración que se da al episodio, ya que en Rufo es *exemplum* de la crueldad del enemigo, mientras que para Hita⁴³ es símbolo trágico de la fuerza del amor detectada con participación en el bando contrario.

³³ Por concesión de Felipe II, de hecho, don Juan participará activamente en la represalia de los rebeldes.

³⁴ Rufo, *La Austriada*, XV, 48-63; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 234-235.

³⁵ Rufo, *La Austriada*, XV, 64-86; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, pp. 235-236.

³⁶ Rufo, *La Austriada*, XV, 70-72; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 236.

³⁷ «De culpas nos cargas, Abenabó, por lo cual me conviene dar disculpa por mí y todos los demás soldados de tu ejército, pues todos somos miembros de tu real persona, que es la cabeza» (Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 237).

³⁸ Rufo, *La Austriada*, XV, 75-76.

³⁹ Rufo, *La Austriada*, XVI, 37-41; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 283.

⁴⁰ «que a no ser el peto muy fuerte y fino y de acerado temple» (Pérez de Hita, p. 283); «si de la armadura / el fuerte temple» (Rufo, *La Austriada*, XVI, 40).

⁴¹ «[...] allí quedara el soberano príncipe muerto y pusiera a todo el campo en la más terrible confusión, malográndose la victoria de una guerra tan peligrosa y cubriéndose toda España de doloroso llanto» (Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 283); «[la bala] y llega a parte que en eterno llanto / pusiera a España» (Rufo, *La Austriada*, XVI, 40).

⁴² Rufo, *La Austriada*, XVI, 41; Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 283.

⁴³ Pérez de Hita, *La Guerra de los moriscos*, p. 287.

Como se ha podido ver, el influjo de la obra de Rufo en la composición de las *Guerras civiles* es importantísimo, y sólo se han tratado los casos más importantes. En el proceso de imitación queda patente cuán importante es el género literario que se utiliza, ya que establece las leyes retóricas, y no sólo, a las que obedece el texto. Las *Guerras*, como se ha visto, difieren del poema de Rufo sobre todo a nivel retórico: los preceptos de la épica, de hecho, imponían un estilo elevado y un léxico culto. Además, el hecho más importante es que la poesía, y en el caso de Rufo la poesía épica, tiene la importantísima función de eternizar los hechos que narra. Esta es la diferencia más importante entre las dos obras: la épica (y por tanto también la de Rufo), como ha subrayado Zatti⁴⁴, se centra en hechos históricos, pero los hace míticos, eternos. Y Rufo anuncia la función de sus versos precisamente al principio del poema: «Casos he de escribir extraordinarios, / cuya recordación estar deviera / esculpida con oro en mármol duro / para memoria eterna en lo futuro» (I, 2).

Este caso de intertextualidad intrahispánica es llamativo, tanto por el nivel de las obras implicadas, como por la vigencia de los códigos de los géneros: de la prosa histórica (Hurtado de Mendoza) pasamos al verso (Rufo), y épico; y del verso de nuevo a una prosa (pretendidamente histórica), con un proceso de reelaboración simétrico respecto al primero.

Referencias bibliográficas

- BLANCHARD-DEMOUGE, Paula, «Introducción», en *Guerras Civiles de Granada (Segunda Parte)*, Madrid, Bailly-Baillière, 1915, pp. VII-XXXIX.
- CAMÕES, Luís Vaz de, *I Lusíadi*, ed. Giuseppe Mazzocchi, Riccardo Averini y Valeria Tocco, Milano, BUR, 2001.
- MORREALE, Margherita, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el “¿Ubi sunt?” lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique», *Thesaurus*, 30, 1975, pp. 471-519.
- PÉREZ DE HITA, Ginés, *La Guerra de los moriscos (segunda parte de las Guerras civiles de Granada)*, ed. facsímil Joaquín Gil Sanjuán, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- RONCAGLIA, Aurelio, «“Os Lusíadas” de Camões. Ut pictura poësis», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9, 1975, pp. 253-285.
- , «Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981, pp. 371-386.
- RUFO, Juan, *La Austriada*, ed. Ester Cicchetti, Como, Ibis, 2011.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, ed. Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 2007.
- ZATTI, Sergio, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.

⁴⁴ Zatti, 2000.

Entre la memoria y el olvido: una lectura de la herida en «A la salida de Lisboa» de João Pinto Delgado

Ruth Fine

Universidad Hebrea de Jerusalén

Geoffrey Hartman, en su estudio sobre trauma y literatura, señala que los textos literarios posibilitan leer la memoria traumática —la herida—, no como un modo de recuperación de la experiencia, sino de comprensión de la misma, generando así procesos simbólicos de reinterpretación del pasado¹. Es allí donde radica su acción ética: el texto literario nos ayuda a escuchar voces que nos hablan desde su silenciamiento, permitiéndonos reconocer e interpretar las marcas de su herida.

A partir de esta reflexión, el presente estudio se detendrá en un subtipo específico del corpus de la literatura de conversos, el cual corresponde a las obras de la diáspora sefardí occidental. Se trata de obras escritas en español y portugués por autores de origen judeo-converso, quienes se incorporan al judaísmo tras haber vivido como cristianos durante varias generaciones, habiéndose nutrido del acervo cultural y religioso del catolicismo. Así, por ejemplo, la mayoría de los integrantes de la comunidad judía de Amsterdam en el siglo XVII habían sido criptojudíos o eran descendientes de la primera generación de criptojudíos que había retornado al judaísmo. Estos «judíos nuevos»² constituyeron el último eslabón de una cadena de procesos traumáticos: el de la primera conversión, la expulsión, la nueva conversión forzada de 1497, en Portugal, la persecución inquisitorial, la conflictiva re-conversión al judaísmo, y de modo general, las sucesivas migraciones, aculturaciones y dualidades identitarias. Al respecto, Miriam Bodian afirma que nos hallamos frente a un caso único en el mundo pre-moderno de

¹Hartman, 1995, pp. 537-538.

²Designación empleada por Yosef Kaplan, para los conversos que se reintegran al judaísmo fuera de la Península. Kaplan, 1996.

transformación de un colectivo: la llamada «nación portuguesa», autodenominación empleada por dicho grupo humano³.

Miguel Daniel Leví de Barrios y João Pinto Delgado son dos de los escritores más conocidos, pero no los únicos, de este grupo. Menasseh Ben Israel, Orobio de Castro, Saúl Levi Mortera, Miguel de Silveira, Isaac Cardoso, Samuel Usque son algunos ejemplos de varias decenas de creadores que escribieron y publicaron en Italia, Francia, los Países Bajos y otras partes de Europa, cuyos nombres y textos se siguen descubriendo en los últimos años y, en algunos casos, editando críticamente⁴.

En este trabajo me centraré en el autor judeo-portugués João Pinto Delgado, ofreciendo un breve análisis del poema «A la salida de Lisboa», como texto representativo de esta literatura menos conocida, literatura del siglo de oro escrita fuera de la península por hispano-hebreos o sefardíes. En mi opinión, este corpus constituye una literatura post-traumática, la cual registra un comportamiento particular en lo que atañe a la pulsión de la memoria y el olvido.

En efecto, desde la perspectiva de Irwin-Zarecka, nos hallamos ante una comunidad de la memoria, cuya base común es una experiencia traumática reconocible, signada por la ambivalencia⁵. Dejando de lado la polémica que enfrenta a los sociólogos y antropólogos que defienden la noción de memoria colectiva (Halbwachs, Yosef Haim Yerushalmi, entre otros), y los que la niegan, como Olick⁶, cabe preguntarnos inicialmente, ¿qué es lo que recuerda —es decir, repite, resignifica o caracteriza—, y qué es lo que olvida el judeo-converso? Si olvidar es también perdonar, pacificar la memoria, y no siempre un acto negativo, sino un acto necesario para constituir una nueva identidad, ¿qué es lo que olvida o quiere olvidar este colectivo? ¿Y cómo opera textualmente el ritual de esta memoria que, a mi juicio, es necesariamente paradójica?

Sin duda, la peculiaridad de la literatura judeo-conversa y de su problemática recepción responden, en cierta medida, al hecho de ser un corpus representativo de procesos de marcada reelaboración de herencias multiculturales, y ello, en el seno de sociedades —cristiana, novo-cristiana, hispano-judía o novo-judía— que en los albores de la edad moderna atravesaron un proceso consciente de aculturación y otro, paralelo, inconsciente y hasta negado, de incorporación aleatoria de aportes culturales percibidos como ajenos, pero insertos en su pasado cultural, entre ellos, el de la España medioeval hispano-hebraica e hispano-cristiana.

Una porción significativa del discurso crítico abocado a la sistematización de la literatura judeo-conversa ha tomado en cuenta, principalmente, la autenticidad de la creencia religiosa de los autores, incierta en muchos casos⁷. En su mayoría, dichas tipologías diferencian, por un lado, los llamados «judíos nuevos», que retornaron al judaísmo de modo acabado, dejando atrás su pasado cristiano, como en el caso del autor que nos ocupa —Pinto Delgado—, o en los casos de Miguel Daniel Leví de Barrios

³ Bodian, 1994, pp. 48-49.

⁴ Entre los críticos que han investigado la literatura de la diáspora sefardí occidental, destacan los trabajos de Revah, por ejemplo, el de 1961; Boer, 1995, 2005, 2011; Brown 1993, 1997, 2000, 2007; Novoa, 2005; Díez Esteban, 1994.

⁵ Irwin-Zarecka, 1994.

⁶ Halbwachs, 1980; Yerushalmi, 1989.

⁷ Ver, por ejemplo, las clasificaciones elaboradas por Gitlitz, 1996 y Faur, 1992.

e Isaac Cardoso. El segundo tipo sería el opuesto, los que asumieron el cristianismo plenamente, dejando atrás su filiación judía. Un tercer tipo estaría constituido por aquéllos a quienes la oscilación entre las religiones dirigió hacia el agnosticismo o el ateísmo, como lo ejemplifica el periplo existencial de Baruj Spinoza. Einat Davidi añade un cuarto grupo, resultante del cruce cristiano-nuevo, y al que estima como el más interesante, caracterizado por la mezcla de las religiones a través de doctrinas místicas, inspiradas en el neo-platonismo que circulaba en la época⁸. Observa al respecto Davidi: «Aquí encontramos diversas constelaciones, como la formulación de una doctrina religiosa en términos de la otra y, lo que tiene especial importancia en el campo de la literatura, una amalgama de imágenes, metáforas y alegorías»⁹. Indudablemente, toda taxonomía resulta reductiva y aun las primeras categorías de conversión “pura” se entrecruzan y contaminan. Así, Pinto Delgado, perteneciendo al primer grupo, no excluye en modo alguno el sincretismo del último, sino que por momentos lo ejemplifica acabadamente.

De modo general, los autores ibéricos de origen judío buscaban en sus versos un alivio para el sufrimiento individual o colectivo, narraban con admiración las hazañas de los héroes bíblicos o de los mártires de la Inquisición, pero también trataban los temas religiosos o históricos adoptando un registro más lúdico y ciertamente menos ortodoxo, a la par que muchas de sus elecciones estilísticas eran a menudo de corte conceptista o gongorista¹⁰. Una característica sobresaliente de este corpus fue su afán de emular, y a la vez desafiar, el canon cristiano-viejo. En lo que respecta al canon hebreo, la literatura vernacular no pretendía desplazarlo. No obstante, se podrían identificar algunos ejemplos significativos de reapropiación de ciertos rasgos del canon literario judío por parte de la literatura escrita en español en la diáspora occidental. Esta dinámica paradójica dará como resultado una literatura «mestiza» o «contaminada», no sólo en sus elecciones estilísticas sino también confesionales y, en oportunidades, hasta exegéticas.

Como se ha señalado ya, la recepción de esta valiosa literatura cayó en el olvido y quedó totalmente excluida del canon de la literatura española. Juicios como los de Menéndez Pelayo fueron determinantes en tal sentido:

La literatura de los judaizantes españoles del siglo xvii, lo mismo que su conciencia, no tiene originalidad ni carácter propio, antes sigue todas las vicisitudes de gusto propias de la general española. A lo sumo, se distingue, y no más que en ciertos poetas, por la predilección que da a los asuntos del Antiguo Testamento¹¹.

En el horizonte de estos juicios derogatorios del investigador español, el caso de Pinto Delgado destaca casi como una única excepción, si bien ello no logró dar impulso a la recepción general de su obra. Señala Menéndez Pelayo:

⁸ Davidi, 2011.

⁹ Davidi, 2011, pp. 157-158.

¹⁰ Fine, 2011, p. 9.

¹¹ Menéndez Pelayo, 1978, pp. 699-700.

Mucho más [...] vale como poeta Moseh Pinto Delgado, portugués también, aunque no usó en sus obras impresas otra lengua que la castellana [...] El sentimiento elegíaco predomina en él [...] sin que le falten condiciones descriptivas. [...] Se distingue por el buen gusto continuado en el estilo y en el lenguaje, sin que sean apenas visibles en sus delicados versos las huellas de afectación y culteranismo, de que apenas se libró ningún ingenio de entonces. En la versificación es diestro y fácil, mostrando cierto amor y gusto especial por metros cortos, a la manera de los antiguos cancioneros. No desdeña por eso ni se muestra torpe en el uso de los endecasílabos de la escuela de Garcilaso. Como poeta de índole tierna y apacible [...] *interesa y commueve más cuando llora sus propias desdichas* y se dirige al Señor con arrebato místico¹².

Rodríguez de Castro¹³ y Amador de los Ríos¹⁴ serán otras de las escasas voces críticas que expresaron en el pasado juicios elogiosos acerca de la obra de Pinto Delgado. No obstante, hasta la edición de Garzón de *Lamentaciones del profeta Jeremías*, publicada en 2008¹⁵, no se había publicado en España edición crítica alguna de sus obras.

El periplo vital y literario de Pinto Delgado pone de manifiesto un paradigmático recorrido por las diferentes variantes de la tipología antes mencionada. Nacido en el Algarve, en 1580, a los veinte años se trasladó con su familia a Lisboa a fin de llevar adelante su vocación literaria. En 1616, se publicaron en Lisboa dos poemas suyos, de los pocos escritos en portugués, que representan la breve etapa cristiana de su carrera literaria. En 1624, Pinto Delgado se unió a su familia en Rouen, refugiada allí, tras escapar de la Inquisición portuguesa. En la ciudad francesa publicó una colección de poemas que consolidaron su reputación literaria: «Poema de la Reyna Ester», «Lamentaciones del Profeta Jeremías», «Historia de Rut» y varias poesías sueltas¹⁶, obra dirigida al Cardenal Richelieu. Sin desestimar su valor literario, esta colección es considerada como la poesía cripto-judía que más explícitamente adhiere al judaísmo.

Tras el conflicto fratricida que en 1633 estalló en Rouen, en el seno de la comunidad de cristianos nuevos portugueses¹⁷, la familia de Pinto Delgado partió a Amsterdam, donde se radicó y practicó el judaísmo abiertamente. Allí Pinto Delgado adoptó el nombre de *Mosseh*. Entre 1636 y 1640 se convirtió en uno de los gobernadores del seminario religioso de Amsterdam, muriendo en 1653.

Entre las obras correspondientes a su período de establecimiento en Amsterdam, se conserva en la Biblioteca Etz Haim de dicha ciudad un manuscrito en castellano con poemas de carácter autobiográfico. El texto, escrito probablemente alrededor de 1640, lleva un subtítulo añadido en lengua portuguesa: *Dialogos contra a Cristiandade*¹⁸.

En la primera parte del manuscrito, el peregrino Moseh, en una pequeña academia judía ubicada a seis millas de Amsterdam, cuenta su vida desde los años de la infancia y

¹² Menéndez Pelayo, 1978, p. 700; la señalización en cursiva es mía.

¹³ Rodríguez de Castro, 1781.

¹⁴ Amador de los Ríos, 1848.

¹⁵ Pinto Delgado, *Lamentaciones del profeta Jeremías*.

¹⁶ Ver la antología de Oelman, 1982.

¹⁷ Dicho conflicto fue propulsado por el enviado de la Inquisición española, Cisneros, para investigar a los cripto-judíos en Francia.

¹⁸ La obra fue sólo parcialmente editada por Révah, 1961, en «*Autobiographie d'un Marrane*». Algunos de los poemas, incluyendo el que nos ocupa, fueron publicados por Artigas, 1999, y por Oelman, 1982.

juventud en el Algarve y Lisboa, hasta su llegada y estancia en Rouen, extendiéndose allí en la narración de la persecución sufrida por los cristianos nuevos. En la segunda parte, un caballero holandés cristiano le pide conocer las bases del judaísmo y del cristianismo. El diálogo entre el caballero, los miembros de la academia y el peregrino constituyen un ejemplo significativo de un género muy desarrollado en el período en la literatura judía, el género apologético¹⁹. Es en este manuscrito donde está incluido el poema «A la salida de Lisboa»:

- Aquí está la infame puerta,
la del olivo y la espada,
para salir tan cerrada,
y para entrar tan abierta.
- 5 Si en ti la paz se destierra,
no eres del ramo capaz,
porque uno promete paz
y el otro ejecuta guerra.
- 10 Recoge, o nave, a Sodoma;
sólo a su cómplice embarca,
que, como no eres el Arca,
no hay que esperar la paloma.
- 15 Mancha tu cuchillo fiero
y quede pendiente aquí:
quedará la insignia en ti
como blasón verdadero.
- 20 Y tú, el más fiero león,
que matas quien no te ofende,
por mano de quien te entiende
tendrás la satisfacción.
- Y aunque nace tu alegría
viendo a tantos perecer,
si a muchos lo hiciste ver,
también has de ver tu día.
- 25 Si nuestro pecado obliga
a sufrir tanto rigor,
considera que el Señor
si disimula, castiga.
- 30 Si parece que se olvida
de castigar su enemigo,
es sólo porque el castigo

¹⁹ Menasseh Ben Israel e Isaac Cardoso son ejemplos sobresalientes de dicha literatura apologética.

ha de ser más que en la vida.

Porque el cielo más se indine,
fabricaste tu palacio
35 donde diste un breve espacio
para que el cuerpo se incline.

[...]

65 Los desterrados vendrán
al nuevo Templo a vivir,
y a quien hicieron servir
tus reyes le servirán.

[...]

Y tú, Pueblo que probaste
del Dio la piedosa vara,
vuelve, vuelve a Quien te ampara,
pues te escucha y no llamaste.

No mudes el corazón
de tu escudo y de tu Rey;
¡sea tu objeto su Ley
y tu vida su razón!

Sigue sus santos preceitos,
que en medio los escuadrones
entre rabiosos leones,
has de alcanzar tus efetos.

No te olvides del lugar
donde holocausto ofrecías,
lunas y pascuas hacías
y ofrendas en alto altar.

Y, aunque se alejó de nos
por nuestro error, no te asombre,
115 porque los lejos del hombre
muy cerca son para Dios.

¡La diestra se olvida aquel,
Jerusalén que te olvida!
¡falte a sus años la vida
a quien te escoge, o Babel!

[...]

Y, en tanto, entre las tinieblas,

170 vea el sol de tu verdad;
 que a donde todo es maldad,
 ¿qué puede haber sino nieblas?²⁰

La voz lírica del poema de Pinto Delgado se ubica en un contexto contemporáneo y en el trasfondo de la propia experiencia vital, especialmente, la que registra la marca del trauma. No obstante, el hablante amalgama asociativamente no sólo la vivencia individual con la colectiva y contemporánea, sino el trauma presente con el pasado histórico del pueblo judío, para intentar emerger finalmente como el vocero de una nación y de su historia, legitimando así la experiencia conversada de la expulsión/conversión forzada como un eslabón más en la cadena diacrónica que configura la conciencia histórica del pueblo judío.

Recordemos que en el Antiguo Testamento las referencias respecto de la memoria son mayoritariamente de índole colectiva, dado que la concepción que sustenta el texto bíblico consiste en que no puede haber pueblo sin memoria histórica. El pueblo debe recordar constantemente su pacto con Dios, la salida de Egipto, los cuarenta años en el desierto, el día sábado, los preceptos, las festividades. La falta de recuerdo histórico trae aparejados castigos, tales como la diáspora. Pero si bien el recuerdo es colectivo, la conciencia es interior y configura al hombre como individuo. El olvido, por su parte, es equiparado a la muerte. Esta concepción colectiva y repetitiva respecto del pasado, que anula en gran medida la sucesión temporal, se ve representada en el poema y en gran parte de la obra del autor: el tiempo en ella resulta recurrente y hasta circular, situándonos en realidad ante un ritual acronológico de la memoria que retorna a los mismos hitos: la salida de Egipto, la destrucción del Templo y de Jerusalén, la diáspora, la expulsión, etc.

Tomando en cuenta estas coordenadas, el poema «A la salida de Lisboa» corresponde a un género mixto que oscila entre el alegato en contra de la Cristiandad y la apología del pueblo de Israel, pero todo ello imbricado en la memoria individual del yo lírico.

Ya desde su título el hablante lírico nos ubica en la situación de liminalidad, ese umbral que estimo como caracterizador de la situación conversada. Roger Bartra indica que la melancolía es el mal de la frontera, el de la transición; asimilable a la situación conversada es ese espacio fronterizo, un espacio, a mi juicio, que no puede abandonarse²¹. Y «ser en la frontera» implica también una situación de memoria performativa recurrente, incesante. Esta dinámica halla su expresión en el primer verso del poema «Aquí está la infame puerta» (v. 1). En efecto, el déctico es la marca de una herida perenne, una puerta infamada, publicada, pero nunca abandonada: el límite que jamás puede cruzarse. Por su parte, «Para salir tan cerrada» (v. 3) entroniza la situación existencial de la voz lírica, colocándola en ese espacio de cautiverio del que

²⁰ Pinto Delgado, en Oelman, 1982. Reproduzco una selección de versos relevantes para mi análisis. A partir de aquí citaré de esta edición y sólo indicaré el número del verso o de los versos mencionados. El poema está escrito en redondillas, observándose en él ciertos deslices prosódicos, en parte producto de los lusismos, habituales en la escritura de los hispano-portugueses de la comunidad de Ámsterdam.

²¹ Bartra, 2008.

metafóricamente no es capaz de desprenderse, al que se retorna involuntariamente y que constituye la marca de una persecución internalizada, que se retroalimenta.

El gesto subsiguiente del yo lírico consiste en diferenciarse de aquel Otro. Así, las estrofas que siguen son un exordio al primero de la cadena de destinatarios: el perseguidor, el victimario: la Cristiandad. La necesidad de ese Otro es la fundante y debe cincelar y consolidar su antagonismo y hostilidad: como Sodoma, el otro no es «el Arca» (v. 11), sino la marca de Caín: «Mancha tu cuchillo fiero / ... quedará la insignia en ti» (vv. 13-15), «el más fiero león» (v. 17), todas metonimias y metáforas que abundan en la escritura de Pinto Delgado²².

A partir de la estrofa de apertura y en numerosos versos subsiguientes, la voz lírica se referirá de modo más o menos explícito al cristianismo, y ello configurando una caracterización teológico-doctrinaria: la idolatría, la Trinidad, la Iglesia («palacio [...] para que el cuerpo se incline», vv. 34-36). Simultáneamente, los campos semánticos en los que se permea el destinatario lírico corresponden a la violencia ejercida, al castigo, a la muerte y a la condena en la otra vida, todo lo que estaría aguardando a ese antagonista. Se configura así un movimiento de hiperbolización negativa del destinatario.

Estos sintagmas que se reiteran a lo largo del texto no constituyen únicamente la marca obsesiva de la memoria de la expulsión y de sus agentes, de la conversión forzada y de la persecución inquisitorial, sino que conducen a una de las isotopías primordiales en el paradigma de este corpus: la auto-culpabilización. Pinto Delgado sugiere que el pueblo fue responsable del sufrimiento por no haber adherido por completo a la Ley de Moisés. Se trata de un tema recurrente en la literatura de los cripto-judíos, derivado en gran medida del sentimiento de culpa por la aceptación de la conversión y el abandono de la observancia religiosa judaica, siendo ésta una isotopía que oscila ambiguamente entre la memoria y el olvido. En efecto, en el ritual de la memoria, el recordar es también culpabilizarse («nuestro pecado», v. 25; «No te olvides del lugar/donde holocausto ofrecías», v. 109; «nuestro error», v. 114; o en los versos 97-100: «Y tú, pueblo, que probaste/ del Dio la piadosa vara/vuelve, vuelve a quien te ampara/pues te escucha y no llamaste»).

En tal sentido, los versos 117 y ss. resultan de especial interés, por desarrollar la concepción de la memoria histórica del judaísmo —cuya contrapartida es el castigo que conlleva el olvido—, a la que me he referido anteriormente: «La diestra se olvida aquél, Jerusalén, que te olvida», intertexto explícito del salmo 137 (136 de la Vulgata): «Si me olvido de ti, Jerusalén/ pierda mi diestra su destreza / Mi lengua se pegue a mi paladar,/ si de ti no me acuerdo»²³.

En mi opinión, es en esta dinámica paradójica de recuerdo-olvido, donde se sitúa la memoria conversa: por un lado, el recordar es también recordar el olvido y someterse a la autorecriminación; de allí la resistencia inconsciente. Como ejemplo significativo de dicha dinámica paradójica el poema evidencia otro de los tópicos del corpus converso, el

²² Es de notar que algunas de las figuras que recoge el yo lírico tienen su filiación en el paradigma novotestamentario, por ejemplo, Mateo 21, manifestándose así como una pasión de Cristo invertida. Ello revela el sincretismo caracterizador del corpus, una de las marcas sobresalientes de la escritura de los hispano-portugueses de origen converso de la diáspora occidental.

²³ *Santa Biblia*, p. 616.

que insinúa que la Inquisición pudo haber sido un instrumento de Dios para hacer retornar a los conversos al judaísmo, haciéndoles recordar sus orígenes.

En lo que respecta a los destinatarios líricos de este poema, puede afirmarse que son múltiples y se suceden paulatinamente: la experiencia subjetiva de la primera estrofa da lugar al destinatario cristiano, para dejar paso inmediatamente a los conversos, al pueblo de Israel y, finalmente, a Dios, como destinatario último y climático. El hablante asume allí una voz profética que anuncia la redención, la reconstrucción del Templo y el retorno a Jerusalén (vv. 65 y ss.) y, simultáneamente, el castigo del victimario.

La estrofa de clausura se inicia con un intertexto reminiscente del libro de Job. Indudablemente, el poema concluye de modo disfórico, en las tinieblas y en la confusión, reafirmando la condición conversa en él representada como perenne. Es importante recordar aquí la datación del poema, escrito por Pinto Delgado en Amsterdam, ya en su condición de judío pleno y libre. ¿Significa ello que el judío nuevo se encontraría así siempre situado, «a la salida de Lisboa»? Puesto que a pesar de su temple aparentemente redencional, en el poema que estamos interpretando no hay salvación religiosa, acogimiento en lo sagrado o regreso a una tradición teológica. Pinto Delgado, poeta judío pero de lengua española, vivía en la dualidad. Escribe afincado en la memoria, en sus desgarramientos, en sus imposibilidades. Si la lengua, a pesar de todo, no se perdió, debió atravesar un proceso signado por el desamparo, que es, finalmente, el lugar en el que se ubica la memoria del judío nuevo. Por ello, a mi entender, en la poesía desgarrada de Pinto Delgado se reconoce una matriz de escepticismo que sugiere, o al menos insinúa, que las promesas de reivindicación, o aun de redención, quizás permanezcan por siempre incumplidas.

Referencias bibliográficas

- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, D. M. Díaz, 1848.
- ARTIGAS, María del Carmen, *Antología Sefardí: 1492-1700*, Madrid, Editorial Verbum, 1997.
- BARTRA, Roger, *Melancholy and Culture: Essays on the Diseases of the Soul in Golden Age Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2008.
- BOER, Harm den, *La literatura sefardí de Amsterdam*, Alcalá de Henares, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1995.
- , «Le 'contre-discours' des nouveaux juifs. Esprit et polémique dans la littérature des juifs sépharades d'Amsterdam», en *Les Sépharades en littérature. Un parcours millénaire*, ed. Esther Benbassa, Paris, PUPS, 2005, pp. 47-65.
- , «Hacia un canon de la poesía religiosa judeo conversa», *Calíope. Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 17, 1, 2011, pp. 19-42.
- BODIAN, Miriam, «Men of the Nation: The Shaping of Converso Identity in Early Modern Europe», *Past and Present*, 143, 1994, pp. 48-76.
- BROWN, Kenneth, «Texto y contexto de dos manuscritos literarios inéditos del siglo XVIII escritos por sefardíes», *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, 1993, pp. 199-219.
- , «The Spanish and Portuguese Golden-Age Parnassus in Hamburg: Jeosúah Habilho's Colección Nueva (1764)», en *Die Sefarden in Hamburg: zur Geschichte einer Minderheit*, ed. M. Studemund Halévy, vol II, Hamburg, Buske, 1997, pp. 876-974.

- , *El Barroco sefardí Abraham Gómez Silveira, Arévalo, prov. de Avila, Castilla 1656-Amsterdam 1741*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- , *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam (edición y estudio del «Romance a Lope de Vera» de Antonio Enríquez Gómez)*, Toledo, Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, 2007.
- DAVIDI, Einat, «Teo-poética entre redención y perdición: la versión conversa del *Cantar de los Cantares* de Antonio Enríquez Gómez», *Calíope. Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 117, 1, 2011, pp. 157-176.
- DÍEZ ESTEBAN, Fernando, «La poesía épica de Miguel de Silveira», en *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, ed. F. Díez Esteban, Madrid, Letrúmero, 1994, pp. 103-129.
- FAUR, José, *In the Shadow of History: Jews and Conversos at the Dawn of Modernity*, Albany, State University of New York Press, 1992.
- FINE, Ruth, «Los Psalmos de David de Daniel Israel López Laguna», *Calíope. Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 117, 1, 2011, pp. 177-197.
- GITLITZ, David M., *Secrecy and Deceit: The Religion of the Crypto-Jews*, Philadelphia / Jerusalem, The Jewish Publication Society, 1996.
- HALBWACHS, Maurice, *The Collective Memory*. New York, Harper & Row, 1980.
- HARTMAN, Geoffrey, «On Traumatic Knowledge and Literary Studies», *New Literary History*, 26, 3, 1995, pp. 537-563.
- IRWIN-ZARECKA, Iwona, *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory*, New Brunswick, NJ, Transaction Press, 1994.
- KAPLAN, Yosef, *Judíos nuevos en Amsterdam: estudios sobre la historia social e intelectual del judaísmo sefardí en el siglo XVII*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- , *From Christianity to Judaism. The Story of Isaac Orobio de Castro*, New York, Oxford University Press, 1998.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles IV*, Madrid, Librería Católica de San José, 1978.
- NOVOA, Nelson, «Poesía y Biblia en el exilio marrano del siglo XVII: los casos de Miguel de Silveira y Jacob Uziel», *Via Spiritus*, 12, 2005, pp. 41-68.
- OELMAN, Timothy, *Marrano Poets of the XVIIth Century*, Toronto, Associated University Press, 1982.
- OLICK, Jeffrey K., «Collective Memory: The Two Cultures», *Sociological Theory*, 17, 3, 1999, pp. 333-348.
- PINTO DELGADO, João, «A la salida de Lisboa», en Timothy Oelman, *Marrano Poets of the XVIIth Century*, Toronto, Associated University Press, 1982, pp. 54-64.
- , *Lamentaciones del profeta Jeremías*, ed. Jacobo Israel Garzón, Madrid, Hebraica Ediciones, 1998.
- RÉVAH, Israel S., «Autobiographie d'un Marrane: Édition partielle d'un manuscrit de João (Moseh) Pinto Delgado», *Revue des Études Juives*, 119, 1961, pp. 41-130.
- RODRÍGUEZ DE CASTRO, José, *Biblioteca española. Tomo primero que contiene la noticia de los Escritores Rabinos Españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, Madrid, la Gazeta, 1781.
- Santa Biblia*, Bogotá, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, Seattle, University of Washington Press, 1989.

Algunas antologías de la poesía quevediana de las tres últimas décadas

Marta González Miranda

Universidade de Vigo

Desde 1605, año en el que se publica la *Primera parte de flores de poetas ilustres de España*, que contiene dieciocho poemas de Quevedo, hasta 2011, fecha en que acaba de salir a la luz la edición crítica y anotada de su *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, la poesía quevediana ha gozado de un éxito editorial relevante. Las antologías, cuyo número se incrementa a partir de la segunda mitad del siglo xx, constituyen una muestra de la difusión y la recepción de la creación poética de Quevedo. Además, en algunos casos, erigen nuevas vías de acercamiento e interpretación de la poesía quevedesca y, al mismo tiempo, recogen la atención crítica prestada a la misma.

La finalidad de este trabajo es trazar un dibujo o más bien una fotografía del contenido de catorce antologías de la poesía de Quevedo publicadas entre 1980 y 2005. Mi objetivo se reduce a describir la distribución de la poesía quevediana, los subgéneros poéticos realzados, la métrica dominante o los poemas más reiterados en las antologías que conforman el *corpus* de estudio.

La profusión de compilaciones de la poesía del autor de los *Sueños* me obliga a ceñirme a un período concreto y a reducir el *corpus* de las antologías presentadas. Parto de 1980, año en que se conmemoró el cuarto centenario del nacimiento de Quevedo, fecha que no pasó desapercibida por los antólogos y estudiosos del escritor, pues en torno a ese año y, sobre todo, durante 1981 ven la luz varias antologías de su poesía, algunas de las cuales mencionan la efeméride.

El *corpus* de antologías analizado es el siguiente:

1. Quevedo, Francisco de, *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Bleca, Madrid, Castalia, 1980 (reedición).
2. Quevedo, Francisco de, *Cien poemas*, ed. José María Balcels, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

3. Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Barcelona, Bruguera, 1981.
4. Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
5. Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, ed. Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 1982.
6. Quevedo, Francisco de, *Quevedo*, ed. Miguel Ángel González Muñoz, Madrid, Júcar, 1984.
7. Quevedo, Francisco de, *Poesía selecta*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
8. Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (reedición).
9. Quevedo, Francisco de, *Desde la Torre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
10. Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
11. Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
12. Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
13. Quevedo, Francisco de, *Antología poética comentada*, ed. Fernando Gómez Redondo, Madrid, EDAF, 2004.
14. Quevedo, Francisco de, *Antología poética*, Barcelona, Diario El País, 2005.

Ofrezco, pues, una panorámica parcial del amplio acervo antológico y la vasta repercusión editorial de la obra poética de Quevedo; con todo, espero que resulte representativa de las tendencias imperantes en las colecciones de su poesía de las últimas tres décadas. He dejado fuera del *corpus* las compilaciones que albergan poesía y prosa, las antologías que contienen sólo un conjunto temático de su poesía —pienso en títulos como *Poesía metafísica y amorosa* o *Poemas satíricos*— y, claro está, las antologías que reúnen la poesía de varios escritores, aunque para un estudio más profundo y definitorio sería imprescindible abarcarlas todas.

En el *corpus* de antologías manejado conviven ediciones con un cariz filológico claro —limitado, casi siempre, por las constricciones rígidas de las editoriales, sobre todo espaciales— como la de Crosby, Schwartz y Arellano o Jauralde, con otras en las que domina el propósito divulgativo, perfil ejemplificado especialmente por la *Antología poética* editada por El País y distribuida con el diario del mismo nombre.

En esta línea, sólo tres antologías —Alianza, Fondo de Cultura Económico y El País— presentan los poemas despojados de toda anotación. Aunque de forma esporádica y sin ningún tipo de uniformidad, seis de las antologías seleccionadas apuntan aclaraciones léxicas, reproducen alguna nota de González de Salas, ofrecen pasajes paralelos de la obra de Quevedo o de autores coetáneos, explican algún personaje histórico o literario, señalan las posibles fuentes o incluso añaden alguna referencia bibliográfica que profundiza en el contenido de un poema concreto. Más sistemática es la *Antología* de Gómez Redondo, cuyas glosas y notas quizá posean visos

más didácticos y piensen en lectores de enseñanzas medias. Las cinco antologías restantes dilucidan el contenido global de cada poema, incluyen anotaciones filológicas eruditas y exponen, cuando es preciso, cuestiones ecdóticas, tareas dirigidas a la mejor comprensión de los textos quevedianos.

DISTRIBUCIÓN DE LAS «LAS ESPECIES TODAS DE SUS POESÍAS»

En cuanto a la distribución de los poemas, los antólogos de la poesía quevediana siguen parámetros temáticos. Predomina una clasificación tripartita: «Poemas satíricos y burlescos»¹, «Poemas amorosos» —con la adición, en muchos casos, de la especificación de «Canta sola a Lisi»— y «Poemas filosóficos, religiosos, morales» (Blecua, 1980), denominación esta última que presenta algunas variantes: «Poemas metafísicos y morales» (Pozuelo, 1981), «Poemas metafísicos, morales y varios» (Schwartz y Arellano, 1989), «Poesía grave» (Jauralde, 1990), «Poemas morales y religiosos» (Pozuelo, 1999) o «Poemas metafísicos, morales, religiosos, etc.» (El País).

A estos tres grupos, Balcells añade la sección de «Poemas elegíacos y líricos», apartado que presumiblemente aúna las secciones de «Poemas líricos a diversos asuntos» y «Elogios, epitafios, túmulos», originaria de la edición canónica de Blecua (1969-1981), que la antología de González Muñiz mantiene («Poemas líricos varios» y «Elogios, epitafios, túmulos»). Más prolijo se muestra Gómez Redondo, quien aporta las seis subdivisiones siguientes para esta misma categoría: «Poemas metafísicos», «Poemas morales», «Poemas religiosos», «Heráclito cristiano», «Poemas líricos» y «Poemas de circunstancia (epitafios, túmulos y elogios)».

Esta compleja cuestión resulta paliada en las ediciones de Crosby (1981), Schwartz y Arellano (1998) y Jauralde (2002), que siguen, con mayor o menor fidelidad, la ordenación de *El Parnaso* y *Las tres musas*, pues la mayoría de los poemas de este grupo se emplazan bajo la tutela de su musa correspondiente. Los poemas amorosos y los satírico-burlescos no presentan ningún problema de distribución, la piedra de toque está en los poemas encomiásticos, morales, fúnebres, bucólicos, heroicos o religiosos, que González de Salas, y posiblemente el propio Quevedo, cobija bajo la protección de la musa Clío, Polimnia y Melpómene² de *El Parnaso* y, que Aldrete, de modo más desordenado por las conocidas y variadas vicisitudes de la edición de *Las tres musas*, ubica en Euterpe, Calíope y Urania. Estas tres antologías completan la estructuración de los poemas por musas con un apartado que reúne composiciones transmitidas a través de diversos testimonios.

¹ Designación reducida a «poemas satíricos» (Balcells; Pozuelo, 1999; y Gómez Redondo) o substituida por «poesía festiva» (Jauralde, 1991).

² González de Salas explica las competencias de cada musa: Clío «canta poesías heroicas. Esto es, elogios, y memorias de príncipes, y varones ilustres» («Preliminares e ilustraciones al *Parnaso*», p. 97); Polimnia «canta poesías morales. Esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar» (p. 103); y Melpómene «canta [...] poesías fúnebres. Esto es, inscripciones, exequias y funerales alabanzas de personas insignes» (p. 109).

SUBGÉNEROS POÉTICOS

Entre los poemas impresos y los que circularon en pliegos sueltos y manuscritos en vida de Quevedo parece que predominan los textos poéticos de tenor satírico-burlesco. Esto unido a la mayor divulgación de su obra en prosa festiva propicia la imagen de un Quevedo mordaz y burlón. En efecto, en el conjunto de su quehacer poético, la tradición satírico-burlesca es la más practicada, conforma sobre el cuarenta por ciento de su ingente *corpus* poético. Así, aunque la mayoría de las antologías estudiadas ofrece un número próximo de poemas amorosos, satírico-burlescos y morales —usando, a pesar de las objeciones ya señaladas de este último grupo, la división tripartita dominante—, en ocho de las compilaciones prevalecen los textos adscritos al territorio de la sátira y la burla, seguidos de los morales y los amorosos. Sólo en *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* de Schwartz y Arellano y en la *Antología poética comentada* de Gómez Redondo los poemas amorosos suman más que los morales. En las seis compilaciones restantes mandan los morales (y encomiásticos, fúnebres y religiosos), a los que siguen en número los satírico-burlescos y los amorosos. Aun manteniendo los textos jocosos una posición preeminente, los antólogos muestran siempre la multiplicidad de voces del poeta.

MÉTRICA

El soneto sobresale entre las formas métricas privilegiadas por Quevedo, aunque cultiva también, como sabemos, silvas, madrigales, idilios, ovillejos, tercetos, octavas, romances y otros metros tradicionales. Siguiendo la estela métrica principal del universo poético quevediano y también la corriente estrófica dominante en la poesía áurea, en las compilaciones estudiadas prevalecen, sin lugar a dudas, los sonetos. En efecto, representan más de la mitad de las formas métricas de los poemas recogidos en cada antología. Sin pretensión de exhaustividad numérica, apunto un par cifras: la *Antología* de Pozuelo (1999) registra 106 sonetos del conjunto de 135 poemas compilados; del mismo modo, la última edición de Jauralde contiene 100 composiciones, de las cuales 73 son sonetos.

Los romances se disputan el segundo puesto estrófico junto con otras formas métricas tradicionales (quintillas, redondillas o décimas) y con las silvas. Menos protagonismo poseen los idilios y los madrigales: es cierto que constituyen un conjunto ínfimo en la extensa producción poética de Quevedo; con todo, estos moldes métricos son reivindicados por algunos de los antólogos —González Muñoz, Schwartz y Arellano (1998), Gómez Redondo y la edición de El País—, quizá en un justo afán por mostrar el virtuosismo quevediano en el manejo de diferentes marbetes estróficos.

POEMAS

A esta descripción somera y general de los criterios de clasificación, los subgéneros temáticos y la métrica que prevalecen en las antologías examinadas, sigue un acercamiento individual a los poemas, a su mayor o menor protagonismo en las antologías.

Cito en primer lugar los poemas quevedianos recogidos en todas las antologías revisadas. En la parcela de la poesía amatoria se erige el emblemático «Cerrar podrá mis

ojos la postrera», soneto del que Dámaso Alonso afirma «seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española»³, palabras, sin duda, de gran transcendia en la conformación del canon de la poesía de Quevedo⁴. Tres poemas «¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?», «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» y «Miré los muros de la patria mía» comparten el podio de la poesía moral. En este lugar preeminente no figura ningún poema satírico-burlesco, quizá su numerosidad diversifique la selección.

La poesía satírico-burlesca irrumpe en el recuento de los poemas incluidos en doce antologías, se trata de los sonetos «Érase un hombre a una nariz pegado», «Si eres campana, ¿dónde está el badajo?» y la letrilla «Poderoso caballero es don dinero. Madre, yo al oro me humillo», poema que ya había circulado en la época de Quevedo. La poesía moral cuenta otra vez con tres representantes célebres: «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!», «Retirado en la paz de estos desiertos» y «Ya formidable y espantoso suena». En doce antologías figura un único soneto amoroso: «Cargado voy de mí: veo delante».

Numerosos poemas coinciden en once de las antologías descritas. Los sonetos morales repetidos son «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!», «Huye sin percibirse, lento, el día», «Todo tras sí lo lleva el año breve», «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios» y «Vivir es caminar breve jornada», textos a los que hay que añadir la beligerante «*Epístola satírica y censoria*. No he de callar, por más que con el dedo» y la silva «*El reloj de arena*. ¿Qué tienes que contar, reloj molesto». Se reiteran también siete sonetos amorosos: «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?», «Diez años de mi vida se ha llevado», «En crespa tempestad del oro undoso», «En los claustros de l'alma la herida», «Fuego a quien tanto mar ha respetado», «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos» y «Si hija de mi amor mi muerte fuese». Frente a la representación de poemas morales y amorosos, sólo tres poemas satíricos concurren en once antologías, se trata de los sonetos «Ministril de las ronchas y picadas», «Rostro de blanca nieve, fondo en grajo» y la letrilla «La pobreza. El dinero. Pues amarga la verdad».

Las antologías colocan en el centro de la producción poética de Quevedo poemas cuyo contenido revela las constantes temáticas resaltadas de su poesía: la reflexión sobre la condición mortal de la existencia y la fugacidad del paso del tiempo de la poesía moral, la manifestación de la perdurabilidad eterna del amor de la poesía amorosa y la burla de los defectos físicos o la denuncia del poder subversor del dinero de la poesía satírico-burlesca. Así, los poemas realzados conforman el núcleo de la poesía quevediana más conocida y recordada.

Con todo, la creación poética de Quevedo es mucho más amplia y variada, lo cual favorece que los editores introduzcan varios poemas que no aparecen en las compilaciones vecinas —asunto más perceptible en el conjunto de su producción satírico-burlesco—, dotando así a cada antología de un prurito de exclusividad. Como ejemplo, resalto que el repertorio poético titulado *Desde la Torre* —el más breve del *corpus* estudiado, pues sólo alberga veintiocho poemas— aporta dos jácaras «Allá vas,

³ Alonso, 1971, p. 526.

⁴ Como curiosidad señalo que este soneto adorna la portada de la *Antología poética comentada* de Gómez Redondo, muestra, pues, de la fama conseguida.

jacarandina» y «En casa de las sardinas», que no se incluyen en ninguna de las demás antologías. Es más, elaborando una potencial y curiosa «antología de las antologías examinadas», los poemas reunidos sumarían más de quinientos, representación notablemente amplia de la poesía de Quevedo.

Además de los poemas resaltados, también es necesario observar las ausencias reiteradas. El *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* tiene escasa presencia en las antologías revisadas. La extensión del *Orlando* —abarca doscientas catorce octavas, a pesar de estar incompleto—, dificulta su concurrencia en una antología, salvo de modo fragmentario. Las colecciones de Schwartz y Arellano (1989 y 1998) incluyen el primer canto completo del *Orlando*. Entre los *Poemas escogidos* de Bleuca y, de modo sorprendente, en la *Antología* divulgativa de El País, figuran breves pasajes de la obra. Bleuca reproduce unos cien versos (I, vv. 401-500) del primer canto en los que la voz poética relata la irrupción brusca en la fiesta de Carlomagno de cuatro gigantes inconmensurables que custodian a la princesa Angélica, cuya belleza causa estragos pasionales entre los caballeros de la corte del emperador. La edición de El País rebusca de igual modo en los versos del *Orlando* y escoge también la descripción hiperbólica de los gigantes, Argesto, Lampordo, Turlón y Urgano (I, vv. 401-432), a la que añade la relación previa de los asistentes al banquete del emperador, a quienes describe de manera degradante: gallegos, extremeños, castellanos, andaluces, portugueses, italianos o alemanes conforman un hervidero de pícaros y rufianes sucios y toscos (I, vv. 145-184). Los fragmentos seleccionados son un ejemplo de los múltiples de la obra en los que Quevedo aprieta y condensa las técnicas estilísticas de su vertiente satírico-burlesca. Exigua representación poseen también los madrigales o los idilios, recordados sólo por algunas antologías.

En las últimas décadas son muchos los trabajos encaminados a fijar el *corpus* definitivo de la poesía de Quevedo, pero todavía no se ha conseguido. Cuestión derivada de su compleja transmisión textual en la que hay que conjugar y deslindar manuscritos y colecciones diversas, que, en muchas ocasiones, no presentan el nombre del autor de los poemas cobijados. Alonso Veloso (2008) recopila las investigaciones más significativas en esta dirección —me refiero a los trabajos de Crosby, Bleuca, Jauralde, Lara Garrido, Carreira, Pérez Cuenca o Plata, entre otros—, y postula un planteamiento riguroso de ordenación de la poesía auténtica de Quevedo no incluida en su edición póstuma, siguiendo el diseño de la *princeps*. Para llevar a cabo esta ordenación elabora un listado exhaustivo de los poemas esparcidos en diversos manuscritos y códices y de los que suscitaron alguna mínima duda de autoría, a lo que añade sus propias consideraciones al respecto de cada texto poético.

El problema de las atribuciones excede los objetivos de este trabajo, pero apoyándome en el listado de poemas atribuidos o atribuibles inventariado por Alonso Veloso, observo que un pequeño conjunto de textos, en torno a treinta, que suscitan dudas de voces autorizadas en la investigación quevediana, perviven en algunas de las antologías revisadas. La deuda que todas las compilaciones mantienen con la edición canónica de Bleuca y la posterioridad de algunos trabajos, unido al carácter espinoso del problema de las atribuciones y al propio dictamen del antólogo, quizá expliquen su continuidad en las colectáneas de la poesía de Quevedo.

En los «Preliminares e ilustraciones al *Parnaso*», González de Salas afirma:

Mucha es la variedad de argumentos y asuntos en que [Quevedo] ejercitó su pluma, y quien en ellos no reconociere esta fecundidad superior y rara, muy turbado ha de tener el órgano del juicio, pues el cotejo con cualquiera que se quisiese elegir, por muchas parasangas de exceso, podría dejar desengañado y persuadido al que con pudrido sobrecejo lo hubiese antes dificultado (p. 92).

Los editores responsables de las antologías estudiadas tienen, sin tantas y sinuosas disquisiciones retóricas, la misma consideración de la poesía de Quevedo que González de Salas y así lo reflejan en sus antologías. Sus poemas encomiásticos, morales, fúnebres, amorosos, satírico-burlescos y sacros concurren en mayor o menor número a las antologías. Como ya he advertido, todos los antólogos manifiestan explícita o implícitamente su deuda con la edición canónica de Blecua, quien consigue reunir y divulgar la «vasta y enmarañada selva de poesía» de Quevedo, utilizando las palabras de Menéndez Pelayo⁵. Asimismo, declaran con desigual énfasis la importancia de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670).

Todos los poemas encumbrados por su reiteración en las antologías quevedianas están en la edición póstuma de la poesía de Quevedo. Polimnia, Talía, Erato, Terpsícore y, en mucha menor medida, Clío y Calíope contienen los poemas que toda antología persiste en mantener y en divulgar. Es cierto que *El Parnaso* y *Las tres musas* albergan casi todo el legado poético de Quevedo, pero no conforman únicamente un valioso baúl de su poesía: la edición *princeps* nace de una intención meditada y reflexionada posiblemente por el poeta. Quevedo puso extremado cuidado en la conservación, selección y ordenación de su poesía —al menos así lo declara en las últimas cartas de su epistolario⁶ y se revela en otros testimonios contemporáneos del escritor⁷—, tarea en la que colabora González de Salas y que culmina su sobrino Pedro Aldrete. Parece fuera de toda duda que *El Parnaso* y *Las tres musas* surgen con un objetivo estructural pensado y aldeaño a la voluntad de Quevedo.

Las ediciones y estudios actuales de la poesía quevediana tienden a seguir *El Parnaso* y *Las tres musas*⁸. *Poesía varia* de Crosby nace ya con este planteamiento, seguido con posterioridad por *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, de Schwartz y Arellano (1998) y por la *Antología poética*, de Jauralde (2002). Sintomático de este cambio en la ordenación de la poesía del autor del *Buscón* es que tanto Schwartz y

⁵ Menéndez Pelayo, 1903, p. v.

⁶ En dos cartas del 22 de enero y del 12 de febrero de 1645, Quevedo afirma: «A pesar de mi poca salud, doy fin a la vida de *Marco Bruto*, sin olvidarme de mis obras en verso, en que también se va trabajando» o «Y así me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la segunda parte de *Marco Bruto* y a las Obras de versos» (*Epistolario completo*, pp. 482 y 486).

⁷ Juan Pérez Montalbán notifica en su *Para todos*: «tiene para sacar a luz: *Historia de la Providencia de Dios* [...] las *Musas*, obras varias de donaire en verso, *Sonetos morales*, y traducciones de latinos y greigos» (p. 858).

⁸ Se pueden destacar los trabajos de Rey, 1999; Fernández Mosquera, 1999; Arellano y Roncero, 2001; Alonso Veloso, 2005; Candelas, 2007 o Rey y Alonso Veloso, 2011.

Arellano como Jauralde modificaron su estructuración de la poesía quevediana en sus correspondientes y sucesivas antologías.

En cuanto a los textos escogidos, toda antología supone una denodada labor de selección, esfuerzo multiplicado en el caso de la extensión, la complejidad y la heterogeneidad de la obra poética de Quevedo. Por otro lado, las investigaciones literarias han primado ciertos lugares de la poesía quevedesca frente a la menor visibilidad de otras parcelas (madrigales, idilios, jácaras, bailes, etc.), cuya bibliografía reciente pugna por darle protagonismo y de lo que las antologías son testimonio.

En suma, esta presentación parcial del contenido de las antologías de la poesía de Quevedo debe ser completada con el estudio exhaustivo de todas las demás compilaciones del poeta. Con todo, los cambios estructurales observados en selecciones recientes y rigurosas, parecen anticipar la adopción del diseño de *El Parnaso* y *Las tres musas*, ordenación que quizá marque la senda de las antologías futuras.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971.
- ALONSO VELOSO, María José, *Tradición e Ingenio en las Letrillas, las Jácaras y los Bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005.
- ALONSO VELOSO, María José, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 269-334.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- GONZÁLEZ DE SALAS, J. Antonio, «Preliminares e Ilustraciones al *Parnaso español*», en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Bleuca, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, pp. 85-138.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Advertencia preliminar» en *Obras completas de don Francisco de Quevedo*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1903, t. 2, pp. v-ix.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obra no dramática*, ed. J. E. Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *Antología poética comentada*, ed. Fernando Gómez Redondo, Madrid, EDAF, 2004.
- , *Antología poética*, Barcelona, Diario El País, 2005.
- , *Antología poética*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (reedición).
- , *Antología poética*, ed. Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 1982.
- , *Antología Poética*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Barcelona, Bruguera, 1981.
- , *Antología poética*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- , *Antología poética*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- , *Cien poemas*, ed. José María Balcells, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.
- , *Desde la Torre*, México, Fondo de cultura económica, 1998.
- , *Epistolario completo*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- , *La musa Clío del Parnaso Español de Quevedo*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, EUNSA, 2001.
- , *Obra poética*, ed. José Manuel Bleuca, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- , *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Bleuca, Madrid, Castalia, 1980 (reedición).
- , *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, ed. A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, EUNSA, 2011.
- , *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Támesis, 1999.
- , *Poesía selecta*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
- , *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- , *Quevedo*, ed. Miguel Ángel González Muñoz, Madrid, Júcar, 1984.
- , *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.

De copias y copistas (II): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 354 de la Biblioteca Nazionale de Florencia

Manuel Herrera Vázquez
C.E.I.P. Nuestra Señora de Guadalupe

En el VIII Congreso de la AISO, celebrado en Santiago de Compostela, 2008, presenté el primero de los dos trabajos que tenía dedicados a los cancioneros del florentino Girolamo da Sommaia¹. En aquella ocasión, me ocupé del manuscrito magliabechiano VII, 353; en esta haré lo propio con el VII, 354.

El manuscrito VII, 354 es una de las principales recopilaciones poéticas que Sommaia formó durante su estancia en Salamanca desde 1598 o 1599 hasta 1607. De su vida como estudiante universitario en los años 1603 a 1607, Sommaia escribió dos diarios, que son los códices magliabechianos VIII, 29 (1603-1605) y VIII, 30 (1605-1608), publicados por Haley, 1977². Aunque extranjero, fue gran entusiasta de la poesía castellana en todas sus modalidades, conociendo las obras de los más celebrados poetas tanto vivos (Góngora, Quevedo, Cervantes...) como muertos (Fr. Luis de León, Francisco de Aldana, Diego Hurtado de Mendoza...). Prueba de ese entusiasmo es el manuscrito poético VII, 354, recopilado entre marzo de 1604 y mayo de 1607, aproximadamente.

Cuando el recopilador de una antología poética era persona cuidadosa y de posibles, encargaba la copia, total o parcial, de su colección a un amanuense profesional, cuyo trabajo consistía en trasladar con la letra más clara y hermosa posible el original que el aficionado le encargaba copiar. Todo ello con el estilo, orden y limpieza exigibles a un profesional de la escritura. El encargo podía hacerse por partes, según se consiguiera un cuaderno de aquí o de allá, o de todo el conjunto, al final, una vez reunidas todas las

¹ Herrera, 2011.

² Del segundo código sólo transcribe hasta el 21-VII-1607, día en que Sommaia llegó a Florencia.

composiciones, para darle al manuscrito la pulcritud y claridad deseadas. Ejemplo de copia por partes lo tenemos en el códice magliabechiano VII, 354. Sommaia escribía correctamente, como lo prueba el hecho de que gran parte de otro manuscrito suyo, el VII, 353 (fols. 1r-276v, 295r-331v y 345r-380r), esté copiado de su puño y letra, al igual que otros códices sommaianos, por ej., el magliabechiano VII, 581, enteramente escrito por él. Sin embargo, necesitaba la ayuda de amanuenses para trasladar los numerosos impresos y manuscritos que iban llegando a sus manos. Por el Diario sabemos que Girolamo da Sommaia encargaba a varios amanuenses dichas copias. Entre los amanuenses a los que encargaba regularmente el trabajo, se encontraban, sobre todo, tres estudiantes: el romano Simón Danti³, el vizcaíno Juan de las Heras⁴ y el salmantino Juan Dionisio⁵. A estos hay que añadir, en ocasiones, Lesmes Pérez y el compañero burgalés de J. de las Heras, y algunos otros estudiantes y conocidos que aprovechaban el trabajo de copista para aumentar sus escasos ingresos, como Antonio de Salinas, el francés Monsalber, Francisco de Oviedo, o el que vivía en la calle Raspagatos, que no terminó de copiar el Tácito en castellano que Sommaia le encargó, y que hubieron de continuar F. de Oviedo y otro estudiante de la calle de Escoto⁶. Como señala Peña, 2004, p. 144, «El “proletariado” estudiantil —como lo ha denominado Rodríguez-San Pedro— fue uno de los principales difusores de la copia manuscrita, muchos de ellos se costeaban sus estudios como copistas de apuntes, libros y demás manuscritos que les encargaban estudiantes ricos o cualquier otro lector o institución —incluida la misma Universidad— interesados en la traslación de un texto determinado»⁷. Incluso los propios criados de Sommaia, Irazábal y el navarro Juan de Arralde, hicieron de copistas ocasionales.

El manuscrito VII, 354 está constituido por tres secciones principales, que lo ocupan casi en su totalidad: la primera, de Diego Hurtado de Mendoza, fols. 1r-227r; la segunda, de fray Melchor de la Serna, fols. 232r-347v; y la tercera, de fray Luis de León, fols. 350r-432v. Los folios finales, 433v-435v, fueron completados, creemos que por Sommaia, con 15 poemas de diversos autores⁸. Si el Diario de Sommaia proporciona abundante información de VII, 353, en cambio, de VII, 354 nos ofrece muchos menos datos. En cualquier caso, vamos a examinar la formación de cada una de sus tres partes.

I. La primera sección de VII, 354 la integran las «Obras del muy illustre cauallero y excelentísimo poeta don Diego de Mendoza, embaxador por el Rey nuestro señor en

³ Simón Danti era, en verdad, un estudiante pobre que se ganaba la vida como copista. Así, lo denomina Sommaia el 16 de junio de 1605: «Il Pouero Romano mi domandò danari col pegno di una Croce» (Haley, 1977, p. 364). Tan mala era su situación económica, que Sommaia tuvo que darle limosna en alguna ocasión (Haley, 1977, p. 354). En otro momento, le regaló vino (Haley, 1977, p. 438). Marchó de Salamanca el 19 de marzo de 1607 (Haley, 1977, p. 604). Debemos corregir a Bouza, 2001, p. 35, al decir que se «trata de un copista que aparece identificado únicamente como Romano». Hemos también de corregir la última fecha de copia que de él ofrece, pues no es 1-XII-1607 sino 12-I-1607.

⁴ Para la condición de estudiante de Juan de las Heras, ver Haley, 1977, p. 373 (12-VII-1605): «Scolar Biscaino»; y p. 376 (21-VII-1605): «scolare Biscaino».

⁵ «A Iuan Dionisio estudiante natural de Salamanca, uiue a la entrada de la calle de Scotto, detti 3 scartafacci di Antonio Pérez per copiare» (Haley, 1977, p. 373).

⁶ Haley, 1977, p. 629.

⁷ Peña se refiere a Rodríguez-San Pedro, 2001, p. 74.

⁸ Descripción de VII, 354, en Massoli, 1970, pp. 340-352; y Cacho, 2001, t. 1, pp. 59-76.

Turquía, Venecia, Roma y Inglaterra». En total, 95 composiciones, incluyendo las cuatro obras en prosa con que comienza el manuscrito. Hacia mediados de octubre de 1605 se puede considerar la fecha de inicio de esta sección, pues, el sábado 15, Sommaia anota que el librero flamenco Juan Comán le ha prestado las Obras de Diego Hurtado de Mendoza: «[...] Comman, il quale anco mi ha prestato l'opere di don Diego de Mendoza»⁹. Las tuvo en su poder mes y medio, tiempo en que encargó la copia a varios amanuenses, principalmente a dos: Juan de las Heras y Lesmes Pérez. El 16 de octubre, pagó a Juan de las Heras 30 reales por la compra del papel y por la copia: «Al Biscaino per comprare fogli ... Reali 30. Al detto per copiare le opere di don Diego de Mendoza»¹⁰. Al día siguiente, le pagó 1,30 reales por copiar dos folios¹¹. Y el lunes 28 de noviembre, dio a Lesmes Pérez ocho reales por haber copiado los siete últimos folios del manuscrito: «A Lesmes Perez ... Reali 8. Dal detto fogli 7 scritti con que fini le Poesie di don Diego de Mendoza»¹². Según lo anterior, y comparando la escritura de los manuscritos VII, 353 y VII, 354, se deduce que la mayor parte de esta sección fue obra de Juan de las Heras, de cuya mano serían los fols. 13-30, 79-102, 107-116, 118-141, 150-210, 227. Por su parte, de Lesmes Pérez serían los fols. 1-11, 211-226. Además intervinieron otras tres manos. La primera copió los fols. 31-78. La segunda, los fols. 103-106, 117. Y la tercera, los fols. 142-149. Esta última mano es la misma que copió el cuaderno 19.º de VII, 353, fols. 277r-288v.

El 1 de diciembre, devolvió el manuscrito al librero: «A Comman resi il libro dell'opere di don Diego di Mendoza. Restanmi due suoi: Fra Luys de Leon, et il Giardino»¹³. Una vez que Sommaia tiene ya su «libro» de poesías de Hurtado de Mendoza, este se convierte en potencial origen de nuevas copias. Así, el 1 de marzo de 1606, prestó al licenciado Sancho Hurtado «molti scartafacci», entre los que había uno de Hurtado de Mendoza, formado por tres cuadernos: «Di Diego de Mendoza 3 Quaderni»¹⁴. El 1 de mayo, Sommaia presta a su amigo Sebastián de Salazar doce cartapacios que poseía de Hurtado de Mendoza: «A Don Sebastiano gli scartafacci del Mendoza, et la maniera della cortesia del Re di Spagna»¹⁵. Salazar, a su vez, los prestó a Luis Cid, quien, más tarde, los devolvió a su dueño: «Da Don Luys Cid 12 scartafacci del Mendoza che haueuo prestato a Don Sebastiano»¹⁶.

En uno de los numerosos intercambios de impresos y manuscritos que Sommaia realizaba con sus amistades, el florentino estuvo a punto de perder varios libros; uno de ellos, el de las Obras poéticas de Hurtado de Mendoza, a las que tenía en gran estima. Nos referimos a un préstamo que hizo a su amigo Lorenzo Ramírez de Prado¹⁷. El sábado dos de diciembre de 1606, le dejó dos libros de Pedro Bembo (uno de ellos, *Gli*

⁹ Haley, 1977, p. 413. Esta copia es, sin duda, la primera parte de VII, 354.

¹⁰ Haley, 1977, p. 413.

¹¹ Haley, 1977, p. 413.

¹² Haley, 1977, p. 432. En verdad, fueron 8 folios, 211-226. El último de esta sección, 227, fue copiado por De las Heras.

¹³ Haley, 1977, p. 433.

¹⁴ Haley, 1977, p. 473.

¹⁵ Haley, 1977, p. 498.

¹⁶ Haley, 1977, p. 505.

¹⁷ Acerca de los Ramírez de Prado, ver Entrambasaguas, 1943. Sobre la relación entre Lorenzo Ramírez y G. da Sommaia, y los problemas con los libros prestados, ver Haley, 1977, pp. 77-81.

Asolani) y unos cartapacios de Diego Hurtado de Mendoza: «A Don Lorenzo Ramirez due Libri d'opere del Bembo, et di Don Diego di Mendozza scartafacci»¹⁸. Pero la detención el 26 de diciembre, en Madrid, del oidor Ramírez de Prado, padre de don Lorenzo, provocó que tanto este como sus hermanos menores, Alonso, Juan y Marcos, marcharan a la capital de España, haciendo peligrar los libros prestados. Primero, partió Lorenzo, quien el jueves cuatro de enero de 1607, antes de salir hacia Madrid, devolvió a Sommaia sólo uno de los libros prestados: «Dal detto [Lorenzo Ramírez] un Libro del Bembo, restagli altro mio pur del Bembo, et le Poesie di Don Diego de Mendozza»¹⁹. Cinco días después, marcharon Juan y Alonso²⁰. Sommaia, preocupado por el destino de sus libros, registra el lunes 8 de enero varias anotaciones recordatorias al respecto: «Gli resta [A Don Alonso] gli Asolani del Bembo, et la Ciuil Conuersatione del Guazzo di mio. Et più la Historia di San Girolamo di Gil Gonzalez che tiene Doña Maria Coloma. Et più di Don Diego di Mendozza scartafacci che sono mia»²¹. En vista de que Lorenzo Ramírez no regresaba de Madrid, y que sus libros podrían perderse irremediablemente, Sommaia realizó gestiones para recuperarlos. Así, el lunes 19 de febrero, logró que el capellán de don Lorenzo le devolviera un Tácito, si bien nada pudo saber del resto de obras: «Dal Cappellano di Don Lorenzo il Tacito in Spagnuolo. Gli feci riceuta. Buscammo le mie scritte, non si trouorno»²². Tres días después, habló con el criado de don Lorenzo: «Parlai a Ochoa criado di Don Lorenzo»²³. Sommaia siguió buscando sus libros y cartapacios; en particular, las Obras de Hurtado de Mendoza. El lunes 26 de febrero, fue a casa de don Lorenzo a buscarlos, pero no los pudieron encontrar. Su ama de llaves, Martínez, le informó de que los tenía un tal Francisco Sánchez: «Fui a casa Don Lorenzo Ramirez a buscar los papeles di Don Diego de Mendozza. Non si trouorno, et mi disse Martinez che gli teneua un Sanchez che uiue rimpetto ala casa del Marques della Piouera»²⁴. Hizo las pesquisas necesarias para encontrar al mencionado Sánchez, y, el sábado 3 de marzo, pudo ir a su casa a buscar los «papeles»: «Fui a casa Francisco Sanchez hidalgo per los papeles que tenia Don Lorenzo Ramirez»²⁵. Como Francisco Sánchez ya no los tenía en su poder, continuó haciendo investigaciones, preguntando a unos y a otros. El 6 de marzo, habló «al Gazetta de los papeles di Don Diego de Mendozza»²⁶. Pocos días después, Sommaia logró, por fin, encontrar las Obras de Hurtado de Mendoza, pues el domingo 11 de marzo, Francisco García fue a su casa para pedirselas: «Fù a mi casa Francisco Garcia per le Poesie di Don Diego de Mendozza»²⁷. Según mi parecer, a Francisco Sánchez debieron de interesarle las Obras de Mendoza que Sommaia poseía, y por ello envió al amanuense Francisco García a casa del florentino para que se las pidiera en préstamo. Como pasara más de un mes desde

¹⁸ Haley, 1977, p. 574.

¹⁹ Haley, 1977, p. 582.

²⁰ Alonso Ramírez ya estaba en Salamanca el 19 de enero: «Da Don Alonso Ramirez il cuscino» (Haley, 1977, p. 587).

²¹ Haley, 1977, p. 584.

²² Haley, 1977, p. 593.

²³ Haley, 1977, p. 594.

²⁴ Haley, 1977, p. 595.

²⁵ Haley, 1977, p. 598.

²⁶ Haley, 1977, p. 599.

²⁷ Haley, 1977, p. 601.

que había dejado el manuscrito y aún no había sido devuelto, Sommaia, preocupado, envió a su criado Juan de Arralde el jueves 26 de abril a casa de Francisco García para recogerlo, pagando el propio Sommaia el precio de lo copiado, que, en realidad, tendría que haberlo pagado el padre de Francisco Sánchez: «A Francisco Garcia dette Arralde Reali 8. Sono per l'opere di Don Diego di Mendoza. Il padre di Francisco Sanchez gli haria da pagare»²⁸. El interés de Sommaia por Hurtado de Mendoza era tal, que, incluso el 13 de mayo de 1607, pocos días antes de su regreso a Florencia, recoge de Francisco de Oviedo algunos folios copiados con sus obras: «Dal detto [Francisco de Oviedo] alcuni fogli copiatì dell'opere di Don Diego»²⁹.

II. La segunda sección de VII, 354 la forman las Obras de fray Melchor de la Serna, fols. 232-347 *vt*o. Se agrupan en el *Sueño de la viuda*, el *Jardín de Venus* y las traducciones de *Arte de amor* y *Remedios de amor*, de Ovidio. En total, 75 composiciones. No sabemos si Sommaia llegó a tener trato personal con fray Melchor, pero es seguro que lo escuchó predicar, al menos, en catorce ocasiones del viernes 10 al viernes 24 de febrero de 1606 en distintas iglesias de Salamanca e incluso en casa del propio fraile, a veces hasta dos sermones el mismo día, según consta en su Diario: 10-II-1606: «Vdi predica del Benito nel Giesus»; 12-II-1606: «Vdi predica del Benito in San Benito per la mattina, et il giorno in su casa»; 14-II-1606: «Vdi predica del Benito in Santo Tomme»; 14-II-1606: «Vdi predica del Benito en Santa Vrsula»; 15-II-1606: «Vdi predica del Benito nella Chiesa maggiore»; 15-II-1606: «Vdi predica nel Giesu del Benito»; 16-II-1606: «Vdi predica del Benito nel Giesu»; 17-II-1606: «Vdi predica del Benito in San Benito»; 19-II-1606: «Vdi 2 prediche del Benito, una in San Benito, altra in San Vicente, doue predica dopo desinare la passione. Prese per Thema le parole di San Paolo, 12 Hebraeos: Recogitate eum, qui talem sustinuit a peccatoribus contradictionem»; 20-II-1606: «Vdi predica del Benito in Santo Tomme»; 21-II-1606: «Vdi predica del Benito in Santa Vrsula»; y 24-II-1606: «Vdi 2 prediche del Benito, una in San Benito, altra in Corpus Christi»³⁰.

Sommaia llegó a poseer un códice con obras de fray Melchor, cuya copia o adquisición no figura en el Diario. Sabemos que lo tenía hacia finales de 1604, pues el jueves 23 de diciembre le pidió a Alonso Puzmarino que se lo devolviera: «Parlai a Don Alonso Puzmarino et gli domandai le Poesie del Benito»³¹. Según parece, Puzmarino, a su vez, se lo habría prestado al doctor Sánchez, pues el 29 de diciembre Sommaia le pide a este que se lo devuelva, dos veces: «Parlai al Licenciado Velasquez, al Signor Conte, al

²⁸ Haley, 1977, p. 628. El 9 de mayo de 1607, Sommaia devuelve a Sebastián de Salazar «il Libro di Don Diego di Mendoza» (Haley, 1977, p. 633), pero creemos que se trata de su *Historia de la guerra de Granada* y no de sus poesías. En el Diario no se menciona que Salazar le prestara anteriormente a Sommaia dicho libro. Sí, en cambio, aparece el 26 de septiembre de 1605 que Juan de Salas le dejó tal obra y que, a su vez, Sommaia la prestó a Juan Bodeker: «Da Don Ioan de Salas las Historias de Don Diego de Mendoza, e las prestatì a Don Ioannes Bodeckero» (Haley, 1977, p. 405). Bodeker se la devolvió el 14 de octubre: «Don Ioannes Bodeckero fù a mi casa, et mi rese Libri, et Scritture che haueua di mio, solo gli restò le Relationi del Botero» (Haley, 1977, p. 412). Sommaia, a su vez, se la entregó a Juan de Salas el 27 de octubre: «A Don Iuan de Salas resi il Libro di Granada di Don Diego de Mendoza» (Haley, 1977, p. 418).

²⁹ Haley, 1977, p. 635.

³⁰ Haley, 1977, pp. 463-470.

³¹ Haley, 1977, p. 284.

Dottor Sanchez per Valmasseda, et per le poesie del Benito, due volte»³². El sábado 24 de septiembre de 1605, ya lo tenía en su poder, pues para entonces se lo dejó a su amigo Juan Bodeker, con quien intercambiaba libros asiduamente: «Don Ioannes Bodeckero mi uisitò, gli resi Defensio pro barbhis che me la rese il Rodriguez, gli prestatì le Poesie del Frayle Benito, [...]»³³. A finales de 1605, vuelve a prestar el manuscrito, esta vez a su amigo Madrigal, que se lo retorna el domingo uno de enero de 1606: «Dal detto [Madrigal] Poesie del Benito»³⁴. Como este manuscrito contendría un número no muy elevado de obras de Melchor de la Serna, Sommaia siguió buscando otros códices más completos. Y así, sin que se mencione en el Diario la fecha, le prestaron un par de cuadernos con poemas de fray Melchor que aún no poseía y los llevó a Juan de las Heras el jueves 30 de junio de 1606 para que se los copiara: «Al Biscaino Iuan de las Heras per copiare Poesie del Frayle Benito in 2 quaderni»³⁵. No hay constancia en el Diario de la fecha de la devolución. G. Haley opina que fue este último traslado el único que pasó a integrar la segunda parte de VII, 354, sin considerar que ya a finales de 1604, como hemos dicho, Sommaia tenía un cartapacio con obras de Fr. Melchor³⁶. Según lo anterior, y comparando los distintos tipos de letras del manuscrito, podemos decir que los fols. 232-267, 330-347, son de la misma mano que copió los fols. 142-149 de las Obras de Mendoza, y que los fols. 269-328 pertenecen a Juan de las Heras.

Respecto a esta segunda sección de VII, 354 debemos hacer una observación final. Se refiere a la anotación que hizo Sommaia en su Diario el lunes 4 de julio de 1606, señalando que recoge, ya copiado, *El Sueño*: «Dal biscaino il sueño copiato»³⁷. En un principio, pensábamos que esta cita se refería al *Sueño de la viuda*, de fray Melchor de la Serna, que abre su sección, fols. 232r-243v³⁸. De hecho, Sommaia había llevado unos días antes al vizcaíno Juan de las Heras un par de cuadernos con poesías de Fr. Melchor para que se los copiara. Pero, visto el asunto a mejor luz, rectificamos nuestra opinión en favor del *Sueño del juicio final* de Quevedo, del que hay numerosas citas en el *Diario*, sobre todo entre abril y agosto de 1605³⁹. Cuando G. da Sommaia habla del «sueño» o «sogno» como obra literaria, se refiere siempre a la sátira de Quevedo. No vemos, por tanto, motivo para interpretar de otra manera ese término. No se puede oponer el hecho de que, con anterioridad, no se mencione la petición de copia, pues tal circunstancia ocurre con gran frecuencia en el Diario; sin ir más lejos, el día 14 de julio de 1606,

³² Haley, 1977, p. 285.

³³ Haley, 1977, p. 404.

³⁴ Haley, 1977, p. 445.

³⁵ Haley, 1977, p. 518. Piensa Haley que este «frayle benito» es Fr. Benito de la Serna, «religioso beneditino a la sazón maestro de novicios del convento de San Vicente de Salamanca» (Haley, 1977, p. 57). Ello se debe a haber confundido el adjetivo «benito» [beneditino] con el nombre propio Benito. Haley cree que estas poesías son las que pararon en la segunda parte de VII, 354 (Haley, 1977, p. 58). Ya advirtió este error Gotor (1980, p. 163, n. 1).

³⁶ Haley, 1977, p. 58. Gotor (1980, p. 163, n. 1) estima que estos dos cuadernos son los que contienen la traducción del *Ars amandi*, fols. 269r-328v.

³⁷ Haley, 1977, p. 519.

³⁸ Así lo expusimos en Herrera, 2006, p. 395, n. 64. Esta es la opinión de Gotor (1980, p. 163, n. 1), Santis (2003, p. 234, n. 46, y 2004, p. 368).

³⁹ Acerca de las copias del *Sueño* de Quevedo entre los estudiantes salmantinos coetáneos de G. da Sommaia, ver Haley, 1970, y 1977, pp. 66-67.

Sommaia recoge de Juan de las Heras un folio copiado de una Gaceta cuya entrega no se menciona antes: «Dal detto Biscayno un foglio di Gazzetta copiata»⁴⁰.

III. La tercera parte del manuscrito, dedicada a fray Luis, se subdivide en dos secciones: el «Libro primero de Fr. Luis de León, que contiene las poesías humanas que no son traducciones» (fols. 350r-409v) y el «Libro secundo di F. Luis, en que traduce las églogas de Virgilio y algunas de Horacio y de otros, y pone algunas suias imitatorias» (fols. 410r-432v). En total, setenta poemas más la Carta prohemio a don Pedro Portocarrero. Como dijimos antes a propósito de las Obras de Hurtado de Mendoza, el librero Comán le había prestado otros dos códices, uno con poesías de Fr. Luis de León y otro con *El Jardín*: «A Comman resi il libro dell'opere di don Diego di Mendoza. Restanmi due suoi: Fra Luys de Leon, et il Giardino»⁴¹. El manuscrito de Fr. Luis, que constaba de más de 127 folios, lo empezó a copiar el viernes 21 de octubre de 1605 Simón Danti, a quien Sommaia le encargaba numerosos trabajos: «Al detto [Simón Danti] in presto il Calepino, et il Libro di Fra Luys de León»⁴². Cinco días después, recoge tres folios ya copiados: «Dal Romano 3 fogli di Fra Luys de Leon copiati»⁴³. A finales de noviembre de 1605, Juan Comán debió de apremiar a Sommaia a que le devolviera los dos libros prestados. Por ello, el martes 1 de diciembre, retiró del amanuense el manuscrito y un folio y medio copiados, a pesar de que no estaba completa la tarea: «Dal Romano il Libro di Fra Luys, et foglio 1 scritto»⁴⁴. Tres días después, el florentino devolvía los dos libros al librero: «A Iuan Comman, i due Libri. Quel di Fra Luis de Leon resta copiato sino a carte 127 en la Egloga 8 en el uerso: En los passados. L'altro Libro grande intitulado il Jardin»⁴⁵. Y, efectivamente, la sección de Obras de fray Luis en VII, 354 termina con la égloga octava de Virgilio. Esta tercera sección está copiada por tres amanuenses: Simón Danti escribió la mayor parte, fols. 350r-425r; Sommaia —o alguien con una letra muy parecida— toma la pluma para copiar los siete primeros versos del fol. 425v; y de ahí hasta el fol. 431 sigue la copia Juan de las Heras. Una vez terminado el libro, que estaba constituido, al menos, por siete pequeños cartapacios, se ponía en circulación por Salamanca otro manuscrito del agustino. Así, el lunes 20 de marzo de 1606, Sommaia presta a su amigo Sebastián de Salazar los dichos cartapacios de Fr. Luis: «A Don Sebastiano 7 scartafacci di Poesie di

⁴⁰ Haley, 1977, p. 522.

⁴¹ Haley, 1977, p. 433. Rectificamos también lo dicho en Herrera, 2006, p. 394, n. 59, pues no creemos que «il Giardino» se refiera a *El jardín de Venus*, de fray Melchor de la Serna, que ocupa los fols. 245r-267v, sino a la conocida obra de Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de Humanidad, Filosofía, Teología y Geografía, con otras cosas curiosas y apazibles*, 1.^a ed., Salamanca, Juan Bautista de Terranova, 1570, que fue reeditada, al menos, en siete ocasiones durante el siglo xvi (1571, 1573, 1575, 1577, 1587, 1599 [dos ediciones]), y traducida a varios idiomas, entre ellos, al italiano: *Giardino di fiori curiosi...*, Venecia, Altobello Salicato, 1590 (reed. en el s. xvi: 1591, 1597, 1600; en el s. xvii: 1604, 1612, 1620, 1628). Nos parece muy improbable que se pueda referir a la obra del extremeño Vasco Díaz Tanco, *Jardín del alma christiana, do se tracta las significaciones de la misma*, Valladolid, Juan de Carvajal, 1552.

⁴² Haley, 1977, p. 415.

⁴³ Haley, 1977, p. 418.

⁴⁴ Haley, 1977, p. 433.

⁴⁵ Haley, 1977, p. 434.

Fra Luys de Leon»⁴⁶. Un mes los tuvo en su poder, pues los devolvió el 20 de abril: «Da Don Sebastiano le mie poesie di Fra Luis de Leon»⁴⁷.

Helena García, gran concedora de la transmisión manuscrita de las Obras de fray Luis de León, incluye el códice VII, 354 dentro de la denominada *familia Quevedo*⁴⁸. Lo coloca junto con otros manuscritos, en especial con el 2405 de la Bibl. Univ. de Salamanca, con el que guarda notables coincidencias⁴⁹. Según García, 1988, p. 56, ambos códices «presentan muchas coincidencias entre sí. No copian las mismas composiciones ni están en el mismo orden las comunes a los dos, pero aquellas que vienen en ambos comparten rasgos tan característicos que hacen pensar en un tronco común, empezando por los mismos títulos de las poesías, los números que les asignan [...]». Y piensa que la «mayor cantidad de errores que se observa en el manuscrito magliabechiano obedece, sin duda, al hecho de haber sido copiado por el italiano Girolamo da Sommaia». Sin embargo, ya hemos visto que Sommaia tuvo muy escasa intervención en la copia de la sección de Fr. Luis en VII, 354, que se debe, sobre todo, a Simón Danti y, en pequeña parte, a Juan de las Heras, y a ellos dos se deben achacar los errores, salvo que ya estuvieran en el manuscrito del librero Comán del que se obtuvo la copia. El primer estudioso que dio a conocer el paradero de este manuscrito fue Juan Tineo, quien también percibió la influencia de una mano italiana en su escritura: «el carácter de la letra parece ser del principio del siglo diez y siete, y de mano italiana, como lo muestran los muchos errores y faltas de ortografía en las palabras acomodadas a la pronunciación italiana» (León, 1816, p. xxvii).

IV. En cuanto al grupo final de quince poemas añadidos después de las tres partes principales, fols. 433v-435v, hemos de decir que fueron copiados por G. da Sommaia y aparecen repetidos en otros manuscritos suyos, y que de alguno se puede seguir la pista en el Diario. Son composiciones breves, casi todas ellas formadas por un pareado (motes), una redondilla o una quintilla. Varias reflejan el mundo estudiantil universitario; por ej., dos redondillas pertenecen al Dr. Antonio Pichardo de Vinuesa, catedrático de Vísperas de la Universidad de Salamanca: una, para glosar en la víspera de Reyes de 1604 («Pues que aqueste doncel santo», fol. 433v), y otra, para glosar en 1605 («Aunque a la uerdad mentira», fol. 433v). Es posible que esta última esté relacionada con la entrega de premios de poesía a finales del curso 1604-1605, cuyo fallo fue leído por el propio Pichardo el día del Corpus de aquel año (jueves 16 de junio): «Dettero i premij delle Poesie nel general grande di Scuolas. Fece la Sentencia Cespedes, la lesse Pichardo con Chirimias»⁵⁰. El mote «No quiero bien que no dure / ni temo mal que se acabe» (fol. 435r) ya lo tenía recogido Sommaia el Miércoles de Ceniza de 1604, 3 de marzo, pues, al referirse a la época en que sucedió la anécdota del sermón que escuchó aquel día en la iglesia mayor, anota en su Diario: «(En tiempo del

⁴⁶ Haley, 1977, p. 482.

⁴⁷ Haley, 1977, p. 494.

⁴⁸ García, 1986 y 1988.

⁴⁹ Lilao y Castrillo, 2002, t. 2, pp. 791-793. La parte dedicada a Fr. Luis en este ms. va del f. 351r al 364v.

⁵⁰ Haley, 1977, p. 363.

Emperador Oton iij sucedio. La Copla. No quiero bien que no dure. Ni temo mal que se acabe.)»⁵¹.

Terminaremos esta ponencia del mismo modo como acabamos la presentada en Santiago de Compostela. Pocos días antes de salir de Salamanca con dirección a Florencia, Sommaia empezó a despedirse de sus amistades y a regalar las pertenencias que no iba a llevarse consigo. Entre esas pertenencias estaban los libros que había reunido desde su llegada a España en 1598 o 1599, los cuales repartió el martes 22 de mayo de 1607⁵². Pero los manuscritos que había logrado formar, entre ellos el códice VII, 354, salieron de Salamanca el miércoles 23 de mayo para no regresar más⁵³.

Referencias bibliográficas

- BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- CACHO, M.^a Teresa, *Manuscritos hispánicos en las Bibliotecas de Florencia*, Firenze, Alinea, 2001, 2 tomos.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Una familia de ingenios: Los Ramírez de Prado*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejo de *Revista de Filología Española*, 36), 1943.
- GARCÍA, Helena, «Una revisión del texto de la poesía de Fray Luis de León», *Revista de Filología Románica*, 4, 1986, pp. 159-178.
- , *La transmisión manuscrita de fray Luis de León. El texto de las poesías originales en las ediciones de Quevedo, Merino, C. Vega y Macrí*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1988.
- GOTOR, José Luis, «Fray Melchor de la Serna, poeta “ovidiano” inédito del siglo XVI», en *Codici della trasgressività in area iberica. Atti del Convegno di Verona, 12-13-14 giugno 1980*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1980, pp. 129-165.
- HALEY, George, «The Earliest Dated Manuscript of Quevedo's *Sueño del Juicio Final*», *Modern Philology*, 67, 1970, pp. 238-262.
- , *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Universidad, 1977 [reimpr.: León, Bibliotheca Altera, 1997].
- HERRERA, Manuel, «Notas sobre la recopilación y organización de materiales en los cancioneros de poesías varias del último tercio del siglo XVI», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. Vicente Beltrán y J. Paredes, Granada, Universidad, 2006, pp. 375-418.
- , «De copias y copistas (I): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 353 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 2011, t. 3, pp. 597-608.
- LILAO, Óscar, y Carmen CASTRILLO, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, 2 tomos.
- LUPI, Adelia, «Salamanca-Florencia: el regreso de Girolamo da Sommaia a su patria (1607)», en *Caminería Hispánica (Actas del I Congreso de Caminería Hispánica)*, Madrid, AACHE Ediciones, 1993, t. 2, pp. 155-159.

⁵¹ Haley, 1977, p. 251.

⁵² Haley, 1977, p. 637.

⁵³ Sobre el viaje de vuelta a Florencia, véase Haley, 1977, pp. 18-19; Rodríguez-San Pedro, 1986, pp. 453-455, 457; y Lupi, 1993, pp. 155-159.

- MASSOLI, Marco, y Enzo Nortì Gualdani, «Manoscritti di materia ispanica di argomento letterario nelle Biblioteche di Firenze (Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale)», *Lavori Ispanistici*, 2, 1970, pp. 315-358.
- PEÑA, Manuel, «“Libros cultos doctoran ignorantes”: Lecturas universitarias en la España Moderna», *Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 137-157.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis Enrique, *La Universidad salmantina del Barroco, período 1598-1625. Tomo III: Aspectos sociales y Apéndice documental*, Salamanca, Universidad, 1986.
- , «Vida estudiantil cotidiana en la Salamanca de la Edad Moderna», *Miscelánea Alfonso IX*, 2001, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 69-96.
- SANTIS, Francesca de, «El ms. magliabechiano VII-353: un importante testimonio de la poesía de fray Melchor de la Serna», *Canente*, 5-6, 2003, pp. 227-244.
- , «Verso un'edizione del ms. magliabechiano VII-353», *Il Confronto Letterario*, 42, 2004, pp. 365-373.

La traducción del *Anacreón castellano* de Quevedo en su tiempo

Adrián Izquierdo

The Graduate Center - City University of New York

*Graecia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio;
Epist. 2.1.156-57*

La publicación de las *Odas* de Anacreón de Teios por Henricus Stephanus en 1554 marcó el comienzo de la fecunda carrera de la poesía anacreóntica en Europa. Existen testimonios de que antes de la aparición de la *princeps*, amigos y poetas del entorno de Stephanus como el humanista florentino Pietro Vettori y el francés Muret ya tenían conocimiento de ellas. Los vínculos de la oficina editorial de los Stephanus con la *Pléiade* son estrechos desde la inepción misma de este núcleo de resucitadores del clasicismo grecorromano. Dos años antes de su publicación, en 1552, Ronsard había imitado una oda anacreóntica para componer los tercetos del soneto *Ces liens d'or, cette bouche vermeille*, como deja constancia Muret en uno de sus comentarios¹. El furor poético con que fueron recibidas por el círculo de humanistas europeos, que vieron en el conjunto de poemas que creían ser del poeta teyano² una nueva fuente de invención, lo recoge Ronsard en estos versos:

Dedans cette grand coupe d'or
Je vois boire a Henri Estienne
Qui des enfers nous a rendu
Du vieil Anacreon perdu
La douce Lyre Teienne.

¹ Laumonier, 1972, p. 122.

² Para la cuestión de la atribución de los poemas, véase O'Brien, 1995. Para un estudio de las primeras versiones al castellano, véase Schwartz, 1999.

Tras la importante acogida de la *princeps*, Stephanus publica nuevamente las *Anacreónticas* en 1556 y 1560, acompañadas de versiones latinas del mismo Stephanus y del erudito Elie André. El primer poeta del grupo francés en verterlas al vernáculo fue Rémy Belleau, que en 1556 publica su primera edición, *Les odes d'Anacréon Teien, traduites de grec en François, Par Rémi Belleau de Nogent au Perche, ensemble quelques petites hymnes de son invention*.

A Francisco de Quevedo, que compone su *Anacreón castellano, con paráfrasis y comentarios según el original griego más corregido con declaración de lugares dificultosos* en 1609, cabe el mérito de ser el primero en verter el conjunto de las odas al español³. El crítico decimonónico Rubió y Lluch señala esta temprana llegada del *Anacreón* como testimonio de que «España no andaba rezagada en el movimiento intelectual de la época, y que fue de las primeras que dio a conocer vertidas en romance vulgar las odas anacreónticas»⁴. Si bien más de medio siglo separa el furor poético anacreóntico de un lado y otro de los Pirineos, estas versiones siguen semejantes presupuestos sobre la manera de traducir la poesía al vernáculo, entroncados estos con las técnicas y ejercicios retóricos esenciales en la formación de los humanistas áureos en Europa. Conviene recordar que tanto el uso de florilegios y polianteadas como la práctica de la traducción y los comentarios de textos poéticos y retóricos eran parte esencial de la instrucción humanística, basada en los ejercicios de traducción, imitación y emulación.

Es en torno a los años 1606 a 1610 que su último biógrafo, Jauralde Pou, sitúa el despegue de los ambiciosos intereses humanísticos de Quevedo. Tras su regreso a Madrid después de haber culminado estudios en Valladolid, su notoriedad con *El Buscón*, algunos poemas publicados en la antología de Pedro Espinosa y los primeros *Sueños*, Quevedo —que no era más que un «escritorcillo entre gigantes»— dirige su interés humanístico a la traducción y comentario de clásicos como correspondía a un humanista del XVII. Se enfrasca en la traducción de Anacreonte, de Focílides, de *Las lágrimas de Hieremías castellanas* (quizá también del *Epicteto*) y al parecer, «en su telar todas estas tareas se llevan al mismo tiempo con fervor y entusiasmo». Se inclina, dentro de la moda de los tiempos, por la filosofía moral y las indagaciones de arqueología cronológica y la crítica textual. El conjunto de odas anacreónticas, más que los gastados textos de Juvenal, Persio, Catulo, Marcial, Horacio o Virgilio, son una manera de conseguir cierto prestigio: «la originalidad solo podía conseguirse con autores no demasiado conocidos o trabajados»⁵.

Resulta evidente que antes de iniciar su traducción Quevedo debió decidir en qué medida habría de dar prioridad a la literalidad sobre la interpretación y elegancia estilística. El término paráfrasis, con el cual declara la estrategia traslativa, pone de relieve su tendencia a la creatividad y desapego a la palabra para traducir la sentencia, como manifiesta repetidas ocasiones en los comentarios de su paráfrasis: «Bien sé que soy yo solo quien interpreta así la sentencia»...y «corregí el verso, aunque compuse la

³ Sabemos, por comentarios de Herrera, que D. Pedro de Velasco, Conde de Haro, había hecho una traducción antes del año 1582, pero nada conservamos de ella (Rubio y Lluch, 1879, p.109).

⁴ Rubio y Lluch, 1879, pp.110-111.

⁵ Jauralde, 1999, pp. 179-180.

sentencia»⁶. En este sentido conviene recordar la división tripartita de la práctica de la traducción que propone John Dryden, casi a finales del siglo, en el prefacio de su traducción de las epístolas de Ovidio en la que la primera es la ‘metafrase’ o la traslación literal; la segunda la ‘parafrase’ o traducción con latitud que produce una versión fiel pero autónoma, y por último, la ‘imitación’ o traducción libre que da cabida a la recreación, la variación y el paralelismo interpretativo. Dryden se decanta, para traducir la *Eneida*, —y también Quevedo en el caso que nos ocupa— por la paráfrasis como el método ideal de traducción. Resulta significativo un hecho que a mi entender corrobora la noción que nuestro poeta tenía de lo que hoy comprimimos en el estrecho concepto de ‘traducción’, y es la decisión editorial de Quevedo de dividir la edición *princeps* de la poesía de fray Luis en tres libros: *Obras propias y traducciones latinas, griegas e italianas. Con la paráfrasis de algunos salmos y capítulos de Job*. La diferenciación que hace el Quevedo editor entre traducciones de clásicos y paráfrasis bíblicas son en efecto distintas maneras de acercarse a los textos y por ende, distintos los procedimientos técnicos empleados y el alcance de lo conseguido. Otros métodos de traducción emplearía Quevedo en sus versiones: *Las Lágrimas de Hieremías castellanas*, «ordenando y declarando la letra hebrea con paráfrasi y comentarios»; el *Epicteto* y *Focílides* en español «con consonantes»; y el *Rómulo* de Malvezzi, traducción rigurosamente ‘fiel’ según la estudiosa Carmen Isasi.

Conviene recordar que desde el título mismo —*Anacreonte castellano, con paráfrasis y comentarios según el original griego más corregido con declaración de lugares dificultosos*— Quevedo señala cuál es su proyecto, del cual se desprende que no ha optado, dentro del amplio marco de la *imitatio* retórica, por una traducción literal ni libre, lo cual nos remite una vez más al meollo de una cuestión que siglos de tinta no han logrado zanjar y del cual los actuales debates traductológicos intentan desprenderse resaltando la importancia del contexto y la cultura en el proceso de transferencia. El uso de la paráfrasis, según la influyente definición de Quintiliano es, desde una perspectiva retórica, una forma de la *exercitatio* que consiste en la modificación libre del texto modelo en prosa o en verso, mediante amplificaciones y glosa, omisiones u otros mecanismos de modificación. Son conocidas las paráfrasis erasmianas de *Gálatas* y *Romanos* alabadas por eruditos de toda Europa, así como las de fray Luis del *Cantar de Cantares* y el *Libro de Job*, inéditos en vida y editados por Quevedo en 1631.

Si bien con la ‘parafrasis’ nuestro joven humanista señala su estrategia traslativa, con el epíteto ‘castellano’, que también añadió a su traducción de *Las lágrimas de Hieremías*, arranca los versos anacreónticos de su geografía y los trae a su presente y lengua españoles en un proceso que hoy llamaríamos de ‘aculturación’. Es conocido en el viraje que poco a poco se fue haciendo de la latinidad a las lenguas vernáculas el comienzo de términos que fueron definiendo la actividad traductora en Europa: términos como ‘done into English’, ‘reduced into English’ o ‘englished’; ‘vulgarizzare’ en italiano; vulgarizar o ‘romanzar’ en español, del cual el epíteto ‘castellano’ de Quevedo es heredero. Con la pluma de Quevedo, Anacreón pasaría a ser ‘castellano’ de la misma manera que Plutarco, por ejemplo, se había nacionalizado en Francia tras la traducción

⁶ Quevedo, *Anacreón*, pp. 301 y 319.

de Amyot a tal punto que Montaigne lo estimara como uno de sus preferidos «depuis qu'il est François» (*Essais*, II, x).

La otra parte del título subraya el interés filológico del joven Quevedo al declarar seguir el 'original griego más corregido' y hacer una 'declaración de lugares dificultosos' para los eruditos que leerían su versión manuscrita, esta vez alumbrada por sus copiosos comentarios que amplifican o refutan con conocida arrogancia juvenil los de Henricus Stephanus y demás traductores anteriores. No cabe duda de que desde el título mismo —apoyado por un rico aparato introductorio— el *Anacreón castellano* se presenta como una paráfrasis castellanizada destinada a un público erudito con el fin de colmar un desconocimiento cultural que Quevedo estima importante: «...mi intento fue comunicar a España la dulzura y elegancia griegas...»⁷. Esta misma finalidad se repite en otras de sus traducciones; aduce así en la advertencia de *Las lágrimas de Hieremías*:

Dos cosas me han de disculpar: la una, haber querido dar a mi lengua esta paráfrasi; la otra, defender con razones la Vulgata. Cosas, la una importante a mi nación; la otra, necesaria para reprehender el descuido de los que pudiéndolo hacer mejor no lo hicieron⁸.

Sin duda, todo este aparato introductorio, compuesto por una advertencia, una vida de Anacreonte, una dedicatoria al Duque de Osuna y tres epigramas latinos, es testimonio de la función de la traducción como transmisora de la literatura y conocimiento antiguos al presente 'castellano'. Textos inéditos y grandemente desconocidos en España, su traducción serviría para llenar un vacío en su lengua y cultura mediante una elaborada apropiación paratextual y parafrástica. Llamen la atención, en uno de los epigramas latinos introductorios, los comentarios elogiosos que hace el poeta Espinel sobre ese nuevo huésped heleno en suelo ibero vestido a la castellana que hace brillar al joven poeta español que lo celebra con su paráfrasis de armoniosos poemas (*carmina dulcisona*).

Quis novus hic nostri splendet regionibus hospes?
 Quem Graia indutum vestis Ibera tegit?
 Graecus hic, an ille Hispanus? sed Graecus uterque:
 Noster uterque sonat; Graecus uterque nitet.

Son varios los textos teóricos, a menudo en preliminares, epístolas y advertencias, que intentan aprehender el elusivo concepto de la traducción sirviéndose de la metáfora sartorial, junto con otras como la de Orfeo despedazado o la figura de Proteo. En este caso —apenas desvelada en el comentario del biógrafo de que todas las traducciones de Quevedo en torno a 1609 se llevan al mismo tiempo «en su telar»— la metáfora vuelve a resurgir al inicio de este epigrama, reforzada por la noción de hospitalidad en el nuevo suelo ibero del Anacreonte, lo que evidencia una vez más la concepción prevalente de la traducción literaria como método de domesticación textual. Nótese la voluntad del epigramista de acoger al extraño en casa, o para emplear la expresión de Ricœur, el

⁷ Quevedo, *Anacreón*, p. 246.

⁸ Quevedo, *Anacreón*, p. 353.

gesto de *hospitalité langagière*. El antiguo Anacreonte ahora se viste y habla como castellano:

Qui legit hos Graecos, credat legisse QUEVEDUM:
Qui legit Hispanos, Anacreonta legit.

No cabe duda de que el estudio de los paratextos que acompañan la versión de Quevedo es esencial para entender su manera de trasladar el texto. Como recordaba antes, estos constan de una advertencia, una vida de Anacreonte, una dedicatoria al Duque de Osuna, dos poemas latinos, y el citado epigrama de Vicente Espinel. Hoy día, todavía atrapados en lo que constituye el problema fundamental de la traducción, y que Mounin resume en una lapidaria sentencia: «tous les arguments contre la traduction se résument en un seul: elle n'est pas l'original»⁹, llaman poderosamente la atención estas añadiduras, dedicatorias y apologías al texto traducido.

La breve dedicatoria al Duque de Osuna, de quien es conocida su larga relación con Quevedo, si bien contiene los elementos que prescribe la *captatio benevolentiae*, reitera la intención de la paráfrasis de dar a conocer a un «famoso autor en todas las lenguas, y no visto en la nuestra» con lugares «no advertidos jamás»¹⁰ y revela este interés de trofeo cultural que ya señalaba Horacio en su famosa epístola y que leemos en el epígrafe de este trabajo.

El empeño por el estudio del poeta heleno que manifiesta Quevedo en su dedicatoria se ve amparado por tres poemas latinos escritos por grandes humanistas de su tiempo. El primero de estos epigramas, *Pro Anacreonte Apologeticum* es de Luis Tribaldos de Toledo, importante geógrafo, historiador, editor y amigo del gramático Villegas (el otro traductor al castellano de las odas Anacreónticas publicadas en 1618). Este largo epigrama latino es una hinchada defensa del viejo poeta Anacreón en consonancia con la que hace Quevedo en su *Vida de Anacreón*. El segundo epigrama *De Anacreonte, poeta, a Don Francisco de Quevedo, in Hispanam Linguam verso, et calumnia defenso* fue compuesto por el licenciado Jerónimo Ramírez, Secretario del Marqués del Valle e importante latinista y hombre de letras que además de defender al viejo Anacreón de calumnias, ensalza el ingenio de Quevedo y su labor de rescate del olvidado poeta griego:

Donec QUEVEDUS, saeculi decus huius et Alpha,
(Seu genus, ingenium, seu magis acre petas)
Desertae causae voluit gravis esse patronus;
Diluat ut tanti crimina falsa viri.

El tercer epigrama es de Vicente Espinel, amigo de Lope y de Quevedo, quien en *El Buscón* pone en boca de un presuntuoso personaje la popularidad de que gozaba al decir: «Hombre soy que he estado en una posada con Liñán y he comido más de dos veces con Espinel» (Libro I cap. IV). Tanto la dedicatoria al gran Osuna como los tres epigramas preliminares son indicios importantes de la gran cofradía de letras en que se

⁹ Mounin, 1955, p. 7.

¹⁰ Quevedo, *Anacreón*, p. 255.

ha de enmarcar la producción del *Anacreón castellano*, que si bien era diferente del núcleo renovador de la *Pléiade* a que nos referíamos al inicio, tiene el mérito de reunir un ecléctico grupo de humanistas, mecenas y políticos españoles del XVII, unidos directa o indirectamente con correspondientes y autores europeos. En los copiosos comentarios que inserta en el *Anacreón*, Quevedo dice haber consultado al ‘docto’ Licenciado Riojas, al autor de uno de los epigramas mencionados (Tribaldo de Toledo), a Francisco Silvino Ambiano, al notabilísimo humanista holandés Daniel Heinsio, y a los traductores al latín Stephanus, Heliardo y Lubino, entre muchos otros. No olvidemos que en 1606 Felipe III decide traer una vez más la corte a Madrid con la consabida concentración de nobles y poetas que transformaron la capital en el centro de la vida literaria del país. Los escritores encontraron en la corte y las casas de los nobles empleos de secretarios —Leonardo de Argensola, Quevedo, Lope de Vega, Hurtado de Mendoza, Calderón—, de bibliotecarios —Francisco de Rioja, Jerónimo Ramírez— de capellanes o de caballeros. En 1609, fecha en que Quevedo anda enfrascado en las traducciones de los clásicos, ingresa, junto a Espinel y Cervantes, a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, una verdadera pléyade de hombres de letras a la que pertenecían escritores de la talla de Salas Barbadillo, Calderón, Montalbán, Solís, etc.

La lectura y reescritura interesada del pseudo-Anacreón que hace Quevedo son una *opera aperta* en la que todo el aparato crítico se erige, desde el título mismo, en cancerbero de la obra del poeta heleno: los comentarios que pretenden hacer luz sobre lugares dificultosos filtran la intelección interesada de la vida y biografía de Anacreonte. Si todas estas traducciones se estaban llevando en el mismo telar al mismo tiempo parece que no eran los únicos proyectos en los que el joven filólogo estaba enfrascado. Además de dar a conocer a España las dulzuras de Anacreón, el joven humanista tenía que defender a capa y espada la denostada patria y no quedar atrás en las polémicas de su tiempo sobre la inferioridad de España. Su *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros sediciosos*, también de 1609, es una apología a la patria en la que el escritor prueba sus fuerzas contra humanistas europeos de la talla de Escalígero o Muret, esta vez en defensa no de Anacreón, sino de Quintiliano, Séneca, Lucano, Marcial y otros autores clásicos. Es importante destacar la coincidencia de fuentes tanto en el *Anacreón* como en la *España defendida* y la utilización de Quevedo de las mismas con fines divergentes: por ejemplo, si con el francés Muret coincide en la intelección de varios versos del *Anacreón* («... añade Mureto en sus notas»; «... sobre él [un pasaje, remito] a Mureto, que curiosamente lo notó en este lugar»¹¹) en el prólogo a su *España defendida* lo llama «charlatán francés, roedor de autores».

Para enmarcar la versión del *Anacreón castellano* en el contexto paneuropeo que sirvió de marco al furor poético con que se recibieron las Anacreónticas, creo que vale la pena cotejarla con otras recreaciones poéticas hechas por los poetas de la *Pléiade*, en especial las versiones de Ronsard y Belleau. Llama la atención en este periodo de despegue humanista de Quevedo el marcado uso de fuentes francesas, aspecto este a quien Antonio López Ruiz ha dedicado valiosas páginas. Una breve lista de las obras y autores que cita directa o indirectamente el joven Quevedo en estos primeros trabajos eruditos indica que gran parte de la bibliografía humanística que manejó, tanto en el

¹¹ Quevedo, *Anacreón*, pp. 311 y 285.

Anacreonte como en la *España defendida*, es francesa. Recordemos que en su traducción cita constantemente los comentarios de Stephanus, concuerda con la intelección de algunos versos por parte de Muret y dice haber consultado la traducción de Belleau. Como ha señalado Sagrario López Poza, Quevedo recibió una educación notable en su temprana edad y es posible que hubiese aprendido lenguas modernas como el francés y el italiano, que no formaban parte del programa de enseñanza regular y que podía leer con ayuda de diccionarios. En conjunto, además del número e importancia y altura de los eruditos franceses manejados por el aprendiz de humanista en los primeros momentos de su actividad literaria, la mayoría de las fuentes empleadas le llegan del otro lado de los Pirineos; incluso, maneja no solo la *princeps* de las odas anacreónticas sino dos de las tres ediciones anotadas y corregidas por Stephanus, las traducciones latinas de Lubino y Elia André, cita a Escalígero (que como sabemos imprimió su obra en Lyon), al holandés Daniel Heinsio, a Alciato y al francés Francisco Silvio Ambiano.

Concluyamos pues con un somero acercamiento a un fragmento de la primera oda de la colección —que espero que sugiera la totalidad de la empresa— para examinar la manera en que nuestros poetas se acercaron al texto de Stephanus con el fin de proponer el estudio de estas versiones tal como se concebían dentro de la práctica filológica y traductológica de este periodo. Siguiendo el modelo de Dryden antes esbozado de la división tripartita de la traducción, veremos cómo las versiones de Belleau, Quevedo y Ronsard se adecuan al mismo, al ser la primera una traducción, la segunda una paráfrasis y la tercera una imitación. La traducción latina de Stephanus, publicada con el original griego en 1554, dice así:

Cantem libens Atridas,
Cantem libénsque Cadmum:
Sed barbíti mihi vnum
Nerui sonant amorem.
Mutata nuper à me
Chelys, fidésque cunctae:
Iàmque Herculis labores
Canebam: at illa contrà
Sonabat vsque amores.
Heroes ergo longum
Mihi valetè posthac.
Nam barbíti mihi vnum
Nerui sonant amorem.

Observemos, en primer lugar, que la versión de Belleau es sin dudas una transposición poética al francés con una marcada intención de fidelidad, como vemos en este fragmento inicial:

Volontiers je chanterois
Les faits guerriers de nos rois,
Mais ma lyre ne s'accorde
Qu'à mignarder une corde
Pour l'Amour tant seulement.
En effet dernièrement

Je changé cordes & lyre,
 Et já commençois à dire
 D'un haut stile la grandeur
 D'Hercule, et de son labeur :

Las adiciones han sido leves: un cambio en los dos primeros versos al eliminar la mención de Atrides y Cadmo y sustituirla por guerreros y reyes y la introducción de la noción de estilo. En su versión hay una contenida tendencia a la amplificación y un marcado uso del *beau stile bas* (uso del verbo *mignarder*, por ejemplo) que los poetas de la *Pléiade* habían adoptado en contraposición con el *haut stile* pindárico.

Quevedo, en este primer poema, mantiene la mención a Atrides y Cadmo, pero califica el sustantivo amor de 'fiero', y añade la línea que sigue:

Cantar de Atrides quiero,
 Cantar quiero de Cadmo con mi lira;
 Mas ella de amor fiero
 Suena el enojo y ira.

Pero lo que más llama la atención en su paráfrasis es una posible contaminación de la traducción de Belleau, que, como hemos dicho, Quevedo declara haber consultado para componer su *Anacreón*. Y me refiero a la adición del verso «Y con estilo nuevo»:

Las cuerdas mudo, y toda la renuevo,
 Y con estilo nuevo
 Quiero cantar de Alcides las Vitorias.

Belleau, inmerso en plena coyuntura de transformación del estilo alto y pindárico a uno menos elevado de los poetas de la *Pléiade* en torno a 1554, introduce esta nota que no figura en el original. Quizá dejándose arrastrar por la versión de Belleau, Quevedo añade esta línea refiriéndose al estilo, procedimiento técnico para rimar con el adjetivo fiero que había añadido antes. En este caso específico, la preocupación de los integrantes de la *Pléiade* por el estilo, en pura efervescencia en torno a 1554, resultaba anacrónica para un poeta español en 1609. Creo que esta posible contaminación es un ejemplo de la práctica de la traducción mediada que era uso común entre nuestros primeros traductores, y de la que nuestro poeta deja constancia en su traducción del *Manual de Epicteto* al referirse a los traductores anteriores que consultó:

Con deseo de acertar en lección tan importante, y con el recato de quien trata joyas, he visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el *Manual* con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas...¹²

La manera de Ronsard de enfrentarse a la misma oda —y que expresamente llama «Imitation d'Anacreon»— es significativa en cuanto proclama su identidad francesa con

¹² Quevedo, *Epicteto*, p. 489.

ese fuerte elemento galo claramente definido en el uso del personaje mitológico de Francus (en sustitución de los clásicos Atrides y Cadmo) y de la petrarquista dama Casandra.

Naguere chanter je voulois
Comme Francus au bord Gaulois
Avecq' sa troupe vint descendre:
Mais mon luc, pinçé de mon doi,
Ne vouloit en dépit de moi
Que chanter Amour, & Cassandre.

No cabe duda de que esta somera comparación de estos autores arroja luz sobre la manera en que conciben textos similares y diferentes a la vez, por lo que sus versiones no han de estudiarse anacrónicamente juzgándolas de poco fieles o fallidas. Denostar la capacidad filológica del erudito Quevedo —tal como también se hizo con Ronsard y Shakespeare en determinado momento—, más que un anacronismo, es juzgar estas versiones según la cambiante ideología de la traducción de los tres últimos siglos en la que prácticas como el *honeste furari*, la imitación compuesta y la traducción mediada, eran paso obligado para la emulación y creación originales. En el caso que nos ocupa, todos los traductores han mantenido el sustrato anacreóntico para alterar, y en algunos casos violentar, el legado clásico dentro del marco de lo que se consideraba trasladar o domesticar un texto a la cultura vernácula. Belleau, en la dedicatoria a la edición de 1578, reconoce que las culturas, sobre todo la romana, escogió (*trier*) y aprovechó (*tirer*) los tesoros griegos y las cenizas de la antigüedad, y a los resultados los llama *larcin*, o sea hurto. Quevedo cristianiza a Anacreón y lo hace amante de la belleza, no de Batilo, y cantor del vino, no bebedor; Ronsard transmuta el sentimiento amoroso a la petrarquista Casandra y se ve como descendiente del troyano Francus, el hijo de Héctor que se salvó de la guerra de Troya y nieto de Príamo. La labor traductora de nuestros poetas, a pesar de cumplir una agenda cultural diferente, es testimonio de la función de la traducción como transmisora de la literatura y conocimiento antiguos al presente francés y castellano, que va de la mano con su capacidad propedéutica, que vemos tanto en las numerosas reelaboraciones de Ronsard, en la traducción de Belleau al incluir al final «quelques petites hymnes de son invention» y en la poesía original de Quevedo.

Referencias bibliográficas

- JAUERALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo: 1580-1645*, Madrid, Castalia, 1999.
- LAUMONIER, Paul, *Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Presentación: Quevedo y la erudición de su tiempo», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 7, 2003, p. 11.
- LÓPEZ RUIZ, Antonio, *Quevedo y los franceses*, Almería, Cajal, 1980.
- MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
- O'BRIEN, John, *Anacreon Redivivus. A study of Anacreontic Translation in Mid-Century France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*. Vol. IV, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1981.

- , *Anacreón castellano con paráfrasi y comentarios*, Imprenta de Sancha, Madrid, MDCCXCIV.
- , *El Rómulo*, ed. Carmen Isasi, Bilbao, Letras de Deusto, 1993.
- RUBIÓ Y LLUCH, A., *Estudio críticobibliográfico sobre Anacreonte y la colección Anacreóntica, y su influencia en la literatura antigua y moderna*, Barcelona, Subirana, 1879.
- STEPHANO, Henrico, *Anacreontis Teij odae*. Apud Henricum Stephanum. MDLIII.
- SCHWARTZ, Lía, «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la Antología griega a las Anacreónticas en la poesía de Quevedo», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 3, 1999, pp. 293-324.

Luis Martín de la Plaza y el desarrollo de la técnica gongorina

Michael Kleinhempel Predmore
The Graduate Center - City University of New York

A partir del momento en que Lope de Vega y Quevedo escriben sus feroces invectivas en contra del gongorismo, la crítica ha tendido a ver a los seguidores de Góngora como poetas menores, carecientes de gran mérito individual. En algunos poemas satíricos, Lope y Quevedo¹, mediante imitaciones adrede ridículas, arguyen que quienes imitaban a Góngora eran malos imitadores, que empleaban cultismos hondos y sonoros que carecían de sentido, y oraciones con sintaxis violentada por hipérbaton que no contribuía nada al contenido o a la calidad de sus versos. Pero no hemos de asumir por ello que todos los imitadores de Góngora fueran tan poco sensibles al verdadero valor de los recursos estilísticos de la poesía gongorina.

Es curioso que, durante mucho tiempo, decir que un poeta era 'gongorino' tendía a insinuar que era un poeta meramente imitador, sin una voz propia. Sin embargo, este estigma nunca existió para etiquetas como 'horaciano', 'petrarquista' o 'en el estilo de Garcilaso.' Es más, este tipo de enjuiciamiento negativo de poetas imitadores supondría un absurdo anacrónico moderno, dado que el paradigma de la creación artística durante siglos (más o menos hasta llegar al romanticismo) era precisamente el de la *mimesis* o imitación. Entonces, ¿por qué esta valoración negativa específicamente frente a los poetas gongorinos? ¿Acaso los poetas que se interesaron en Góngora eran generalmente peores que aquellos influidos por otros poetas?

En realidad, la obra de algunos de los poetas que utilizaron los recursos de la retórica gongorina revela un proceso de aprendizaje y gran maduración de estilo mediante la asimilación de elementos de la técnica poética de Góngora a sus propios caudales poéticos. Desde luego, muchos poetas contemporáneos del poeta cordobés que usaron

¹ Estoy pensando en particular en «A la nueva lengua» de Lope, y la «Receta para hacer soledades en un día» de Quevedo, pero hay muchos ejemplos más.

los nuevos instrumentos poéticos desarrollados por Góngora eran altamente respetados y valorados incluso en su propio momento histórico. Un caso particular de gran interés es el poeta de la escuela antequerano-granadina, Luis Martín de la Plaza (1577-1625) quien ha recibido una serie casi ininterrumpida de valoraciones críticas positivas². Después del propio Góngora, Luis Martín es el poeta más representado en la *Primera parte de flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa³, y es uno de los poetas más representados en el *Cancionero Antequerano* recogido por Ignacio de Toledo y Godoy, lo cual quiere decir que era respetado y apreciado por la crítica en su época. Sin embargo, no ha sido muy estudiado ni en la suya, ni en la nuestra. Por lo tanto, lo que propongo examinar en el presente trabajo es precisamente el proceso de aprendizaje, incorporación y apropiación de algunos de los recursos e innovaciones poéticas empleados por Góngora en la poesía de este poeta de Antequera, porque nos ofrece una perfecta viñeta de la transición entre el movimiento poético renacentista, deliberadamente claro y melifluido, influido por los patrones de Petrarca y la escuela italiana, y el barroco, cargado de sus significados plurales y su dificultad intencional.

En el desarrollo de la poesía de Luis Martín, podemos observar una trayectoria concreta, a lo largo de la cual van en aumento los recursos gongorinos utilizados, como por ejemplo los cultismos léxicos y semánticos, los hipérbatos, la polisemia, el poliptoton, los quiasmos, y otras figuras retóricas. Como observaremos en algunos de sus sonetos, Luis Martín empieza su carrera poética incorporando algunos versos de Góngora directamente (o casi directamente) a su poesía. En obras posteriores, produce algunos sonetos que contienen imitaciones de recursos gongorinos que no incluyen ni citas ni calcos directos de ningún verso de Góngora. Estos poemas suelen ser de índole religiosa, y tratan motivos hagiográficos, en particular, momentos de revelación (como por ejemplo de San Ignacio de Loyola o de Santa Teresa de Jesús) o exploran en verso problemas y preguntas teológicas. En contraste, en su obra temprana, Luis Martín aprovecha sobre todo los recursos de la *imitatio* y la *contaminatio*, como era de esperar de un poeta menor áureo. Las influencias mayores que recibió fueron, de la tradición clásica, Horacio, de la Italiana, Petrarca y Torquato Tasso, de la Portuguesa, Luís de Camões, y de la española, Garcilaso, y posteriormente Góngora. Mientras que en el principio se muestra mucho más influido por la poesía renacentista que le precedió, a medida que aumentan los recursos estilísticos gongorinos en su poesía, disminuyen las citas de otros autores. También aumentan las composiciones de carácter religioso, aunque nunca descarta del todo su otro estilo, más suntuario, con lujosas descripciones de ninfas y dríadas y otras criaturas de la mitología clásica.

El aprendizaje de las técnicas e innovaciones estilísticas de Góngora llevó a Luis Martín de la Plaza a incorporarlas en su propia poesía de una forma natural y orgánica. El empleo de recursos poéticos como el hipérbaton y los calcos del acusativo griego en

² Entre ellos: López de Sedano, Quintana, Böhl de Faber, Adolfo de Castro, Menéndez Pelayo, Rodríguez Marín, Arturo Marasso, Dámaso Alonso, y más recientemente, Jaime Siles, y Antonio Carreira han alabado sus méritos poéticos.

³ Luis Martín tiene 27 poemas en *Flores* de Espinosa, comparado con 34 poemas de Góngora. Para dar una idea general del peso de este dato, Argensola y Quevedo entran con 19 poemas cada uno, y el propio Espinosa con 15. Y a partir de allí, cada poeta tiene mucho menos entradas (el propio Lope de Vega aparece sólo 8 veces). Ver Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, pp. 40-41.

lengua castellana le proporcionaron una forma para meditar sobre temas religiosos, y para intentar expresar esos momentos de éxtasis o revelación divina de más difícil expresión con el empleo exclusivo de formas cotidianas de la lengua. Mientras que Góngora suele aplicar las figuras de la nueva poesía a la renovación de temas paganos y amorosos, Luis Martín se apropia de los mismos recursos, pero los aplica a otra materia: la profunda contemplación religiosa que, en su función de capellán de iglesia, le habría sido de interés particular.

Lo que conocemos de los versos de Luis Martín de la Plaza procede de tres fuentes principales. Nos informa Dámaso Alonso que «se encuentran 26 poesías suyas en las *Flores...*, de Espinosa⁴, y 44 en las *Flores...*, de Calderón⁵, algunas de ellas son traducciones de Horacio y de poetas italianos»⁶. La tercera fuente, el *Cancionero Antequerano* (1627-1628), contiene 127 composiciones de Luis Martín, 55 de las cuales no aparecen en las fuentes anteriores. La única versión que tenemos de sus obras completas nos llega a través de Jesús M. Morata Pérez, quien en 1995 emprendió la labor de realizar una edición en su tesis doctoral bajo la supervisión de José Lara Garrido.

Ya que sería imposible ofrecer una interpretación completa de un poeta tan fructífero como Luis Martín en el tiempo asignado, he elegido los dos sonetos siguientes porque son bastante representativos en cuanto al aumento y mejor utilización de elementos que podemos clasificar como gongorinos, mientras que también disminuyen en ellos las citas de otros autores. Estos sonetos aparecen con los números 78 y 83 en la edición de Morata Pérez, proceden del primer tomo del *Cancionero Antequerano*, y corresponden a los sonetos 81 y 94 en la edición de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres⁷.

Centrándome en el soneto 78⁸, enseguida saltan a la vista la disposición sintáctica y un mayor empleo de cultismos de lo que habríamos visto en poemas anteriores de Luis Martín. Éste es un poema que podríamos calificar como ‘transicional’ entre los dos momentos del poeta antequerano, pero ya se aproxima bastante más a su segunda modalidad. Hay un casi calco⁹ de Góngora en este poema: se trata del verso dos, que imita muy de cerca el verso «la confusión pisando del desierto», del soneto gongorino que empieza «Descaminado, enfermo peregrino» (1594). Sin embargo éste no es el único rasgo, ni el más significativo, que nos recuerde al poeta cordobés en este soneto. Antes de comentarlo más detalladamente, conviene aclarar el episodio al que hace referencia. «La huida del profeta Elías, perseguido por Jezabel, esposa del rey Acab, se narra en

⁴ *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, 1605.

⁵ *Segunda parte de Flores de poetas ilustres de España*, fechada 1611, pero no publicada hasta 1896 en Sevilla por J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín. Se repiten varios poemas de la primera parte. Ver también Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, pp. 25 y 105-125 para las correspondencias entre estos dos textos y el *Cancionero Antequerano*.

⁶ *Cancionero Antequerano, recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, p. 481.

⁷ Desgraciadamente, no he podido consultar la edición de J. Lara Garrido, Málaga, Diputación, 1998, que es la edición más completa de este cancionero, y por lo tanto no puedo indicar la enumeración que reciben los sonetos allí. No existe todavía una enumeración estandarizada de las composiciones de Luis Martín.

⁸ Sigo la enumeración de Morata Pérez, dado que su edición es la única de las obras completas de Luis Martín. Incluyo los poemas como anexo para la conveniencia del lector.

⁹ Así lo denomina Carreira, 1997, p. 300.

Reyes, I, 19. Las alusiones al fuego, por el que fue arrebatado Elías tras pasar a pie enjuto el Jordán, se corresponden con Reyes, II, 2»¹⁰.

La «ardiente saña» del primer cuarteto hace referencia a la ira de Jezabel, tras descubrir el ajusticiamiento de sus profetas de Baal por el pueblo¹¹. Culpa a Elías por este acontecimiento, y quiere asesinarlo. El característico hipérbaton gongorino de los versos tres y cuatro ofrece un refuerzo del aspecto semántico mediante un recurso formal. La posición interpuesta del verbo «penetrar» en este verso aumenta el valor de la palabra «confusión» que se impone a Elías al entrar en este terreno peligroso, y se liga también con el consecuente de la estrofa, «con paso incierto / seguridad procura en la montaña». Aunque el sentido de esta frase es bastante clara, y es que Elías busca refugio, la proximidad de las palabras «incierto» y «seguridad» nos presenta una aparente paradoja, que aumenta la carga de la confusión expresada en este verso una segunda vez.

El segundo cuarteto del poema ofrece muchos elementos gongorinos. Desde un punto de vista léxico, las palabras ‘crespo’ y ‘yerto’, como no aparecen anteriormente en la poesía de Luis Martín, muy posiblemente son influjos del poeta cordobés. Además, el empleo del enebro como árbol arquetípico es también un sutil elemento barroco (los poetas renacentistas emplean mucho más la encina). El sentido del segundo verso sería así, «Un enebro con un alto copete de rizo ensortijado [es una redundancia poética expresiva], que adosado a un peñasco erguido, le oculta y da refugio al cansancio que baña suavemente a sus ojos [los de Elías]». Como aclara Dámaso Alonso, «*Crespo la maraña* es construcción absoluta del tipo *acusativo griego*. Entiéndase “crespo en cuanto a su marañ”»¹². En su producción en las *Flores*, no aparecen construcciones de este tipo en la poesía de Luis Martín, lo cual, junto con su publicación en el *Cancionero Antequerano*, identifica este poema como parte del segundo momento de su producción, y demuestra un mayor dominio de los recursos retóricos clásicos incorporados al emergente estilo barroco del poeta. Como vemos, este cuarteto hace uso de varias técnicas gongorinas para ennoblecer lo que podría haber sido fácil y banal en los versos de otro poeta menos logrado.

Los tercetos forman una pareja retórica, en que el narrador lírico formula una pregunta de índole espiritual, y nos presenta su respuesta en el terceto siguiente. Pregunta la voz poética: «¿Cómo es posible que un siervo leal de Dios, para quien el cielo desata su fuego, pueda tenerle miedo a una mujer, y huir cobardemente?». El terceto final nos da la respuesta: «Que no tiene miedo, ni busca tampoco abreviar su sufrimiento en las llamas; antes dilata este sufrimiento, ya que el tormento se aumentará mientras más se prorrogue». En resumen, Luis Martín trata de buscar una solución a la pregunta religiosa de «por qué habrá tenido miedo Elías a Jezabel si no tuvo miedo de

¹⁰ Morata Pérez, 1995, p. 150.

¹¹ En el episodio bíblico, los 450 profetas de Baal y los 400 profetas de Asherah entran en una contienda por ver quién puede lograr que su dios haga descender fuego del cielo para matar a un toro, como prueba de que su dios era el más poderoso. Elías construye un humilde altar, y el Dios de Israel le manda fuego para matar al toro. Tras este acontecimiento, la falsedad de los otros profetas es demostrada, y son asesinados por el pueblo, hecho que provoca la ira de Jezabel frente a Elías. Ver 1 Kings, 18:1-46 en *The New Jerusalem Bible*.

¹² *Cancionero Antequerano, recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, p. 64.

enfrentarse a los 450 profetas de Baal? Por qué motivos tendrá miedo a la ira de esta mujer?». Es una pregunta abierta, con innumerables respuestas y debates religiosos que persisten hasta el día de hoy. Pero la solución que da Luis Martín remita a la idea de la autoflagelación, y también al motivo neostoico de aguantar los tormentos de la vida. La idea es que, al tratar de salvar su vida, en efecto, Elías está aumentando la ira de Jezabel, y por lo tanto, el grado de castigo que él recibirá. Claro que en el relato bíblico, Dios eleva a Elías al cielo en un carro de fuego. Pero sin saber esto, Elías está dispuesto a aumentar el grado de su sufrimiento como muestra de su lealtad absoluta y de su amor a Dios. Por lo menos, ésa es la lectura que Luis Martín le da a este relato bíblico. Luis Martín muestra gran destreza en su empleo del hipérbaton (aprendido de Góngora) para reforzar el sentido, e infundir al poema con una resonancia sonora y una solemnidad propia de un soneto religioso. Además, le permite meditar sobre un episodio bíblico, y resolver un problema teológico con una solución relativamente novedosa. Claro que su solución encaja perfectamente con las ideas contrarreformistas de la época, pero que yo sepa, no encontramos esta respuesta precisa a esta pregunta religiosa particular en ningún otro poeta de la época.

De esta forma, la retórica gongorina le sirve a Luis Martín para cumplir la función de provocar reflexiones contemplativo-religiosas, y al mismo tiempo, para desarrollar su propia voz poética. Ya hemos indicado que los poemas de la 'segunda modalidad' de Luis Martín tratan temas religiosos, o algún evento ocasional solemne. Podemos señalar por ejemplo una serie de cinco poemas dedicados a la canonización de San Ignacio, en los cuales la influencia de Góngora es evidente. Quisiera detenerme en probablemente el mejor de ellos para dar una idea general de su construcción. El soneto se basa en la *Vida de San Ignacio* del Padre Ribadeneira:

Estando [S. Ignacio] todavía en Manresa, ejercitándose con mucho fervor...aconteció que un día de sábado...quedó tan enajenado de todos sus sentidos, que hallándose así, algunos hombres devotos y mujeres le tuvieron por muerto. [...] Duró en este arrebatamiento o éxtasis hasta el sábado de la otra semana¹³.

Teniendo en cuenta el contexto del poema, es evidente que este soneto en particular construye un momento de trascendencia espiritual meditativa. Por lo tanto, el soneto será de índole tanto metafísica como religiosa. Es un esfuerzo por captar en palabras lo esencialmente inefable: el momento de éxtasis contemplativo sublime. Ahora veamos cómo Luis Martín se desempeña en esta dificultosa labor.

El sentido del primer cuarteto es que si el sol, girando por el cielo, alumbra a todos los otros astros, cuando miramos al sol con nuestra vista atenta, es porque también intentamos buscar el alumbramiento. El empleo de la palabra 'apacienta', da la impresión de que la luz del sol (y por extensión, la luz de Dios) alimentase todas las cosas del universo. La mayor dificultad que presenta este cuarteto es el hipérbaton. Los versos tres y cuatro podrían leerse con sintaxis más sencilla, 'nuestra vista atenta aspira a oponerse contra sus rayos'. El empleo repetido de encabalgamientos suspensivos sirven para sostener nuestra 'vista atenta' a lo largo de la estrofa. El segundo cuarteto describe el efecto de la imagen remanente del sol. El cuarteto entero hace referencia al sujeto

¹³ Ribadeneira, «Vida de San Ignacio de Loyola», p. 64

‘nuestra vista’ de la estrofa anterior. El sentido de la estrofa, parafraseado, sería ‘retiramos nuestra mirada del sol, y lleno de resplandores, miremos donde miremos, no podemos dejar de ver la imagen luminosa del sol’.

La voz poética explica que de esta misma manera, san Ignacio tal vez vio la gloria y el aspecto de Dios. De la misma forma en que la luz del sol nos imprime en el ojo su imagen remanente, y no podemos dejar de ver esta imagen, independientemente de donde fijemos la vista, de igual modo, la imagen de la bondad y la gloria de Dios se imprimió en la memoria de nuestro San Ignacio. El último terceto explica que éste fue el motivo por el cual, cuanto más miraba las cosas San Ignacio después de este momento de revelación, más se daba cuenta de que las cosas no eran realmente de este mundo, sino de la gloria de Dios. El último verso es una adaptación en endecasílabo del lema de la Compañía de Jesús: *Ad maiorem Dei gloriam*, y es un lema en torno al cual estaban escritos los cinco sonetos Ignacianos de Luis Martín (forma el último verso de cada uno de ellos). Pero en este soneto en particular, el último terceto también se liga con el concepto platónico, modificado por San Agustín, de que la verdadera realidad no está en este mundo de los objetos, materiales, transitorios, sino que está en el mundo de las formas ideales, más allá de nuestra capacidad perceptiva en esta vida. La idea de este último terceto es que, mediante la memoria de la imagen de Dios, San Ignacio quizás fuera capaz de vislumbrar la realidad de las cosas; no sus formas efímeras y pasajeras, sino su auténtica naturaleza indisoluble, informada por la gloria y la gracia de Dios.

En cuanto al empleo de elementos gongorinos en este soneto, habría que señalar sobre todo el efecto que tiene la reestructuración sintáctica de los versos. El comienzo del ‘sí cuando’, en combinación con los hipérbatos del primer cuarteto, casi requiere una reestructuración por parte del lector para llegar a su comprensión. Que el verbo principal de una estrofa subsecuente remita al sujeto de la estrofa anterior (como es el caso aquí en el segundo cuarteto con ‘nuestra vista’ del primero) también es, a mi parecer, una técnica que nuestro poeta ha aprendido de Góngora. Con estos recursos, Luis Martín obliga a una lectura más detenida, que tiene como fin la contemplación más profunda del acontecimiento religioso que aquí se propone.

En estos dos sonetos representativos, hemos observado que Luis Martín de la Plaza no es un *mero* poeta imitador, sino un *gran* poeta imitador, capaz de recoger rasgos retóricos renacentistas y fusionarlos con rasgos barrocos que se estaban desarrollando en su época. Claramente podemos ver que el enjuiciamiento brutal por parte de Quevedo en su «Receta para hacer soledades en un día» no se puede aplicar a nuestro poeta antequerano. Lo que llama la atención en el caso de Luis Martín es el alto grado de claridad de sus versos, incluso cuando emplea recursos gongorinos. Logra sintéticamente fusionar la precisión formal de los versos renacentistas de Garcilaso con los más complejos y dificultosos de estilo gongorino.

Desde luego que Luis Martín no es el único poeta ni el mejor que logra con éxito emplear elementos de la nueva poética del siglo XVII a temas religiosos o metafísicos¹⁴, pero me ha interesado enfocarme en proponer un análisis estilístico de estos dos sonetos que he señalado porque creo que ejemplifican tal vez más claramente que en cualquier

¹⁴ El «Primer sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz es tal vez el mejor ejemplo de un poema directamente y obviamente influido por las *Soledades* de Góngora que logra explorar un tema metafísico con gran éxito.

otro poeta de época el momento de transición entre las tendencias renacentistas que prevalecían durante la primera mitad del siglo XVI y las tendencias barrocas que operaron a fines del XVI y comienzos del XVII. Aunque la crítica moderna¹⁵ ha alegado que lo que separa a Luis Martín de los grandes maestros de su época es que nunca logró cultivar una voz propia, en los poemas relativamente tardíos que aquí señalamos, creo que vislumbramos los comienzos de un emergente estilo propio. Mediante la voz gongorina, Luis Martín aprende un estilo que le permite dejar de lado las citas directas y las traducciones de sus predecesores en el extranjero, y cultivar temas religiosos y filosóficos de una forma que verdaderamente sólo pertenece a su propia producción poética. Espero haber demostrado, al menos, que este poeta antequerano en particular merece estudios más detenidos en el futuro.

Anexo: Poemas de Luis Martín mencionados en este trabajo

SONETO LXXVIII

A Elías cuando huyó de Jezabel

Huyendo a Jezabel la ardiente saña, la confusión penetra del desierto el santo Elías, y con paso incierto seguridad procura en la montaña,	
donde un enebro, cespado la maraña,	5
de alto copete sirve a un risco yerto: le oculta y halla su cansancio puerto en blando sueño que sus ojos baña.	
¿Mas cómo aquel a cuyo imperio luego, obediente, del cielo se desata	10
Mas no es temor ni su castigo en fuego quiere abreviar, mas antes lo dilata a ser mayor cuanto será más tarde.	

SONETO LXXXIII

Si cuando el campo azul del cielo gira el sol, que a esotros astros apacienta de eterna lumbre, nuestra vista atenta contra sus rayos oponerse aspira,	
llena de resplandores se retira,	5
y en grande espacio que mirar intenta le parece que el sol se le presenta, y en los objetos a su imagen mira:	
así de Dios la gloria, Ignacio santo, visteis tal vez, y de su claro aspeto	10
la imagen se imprimió en vuestra memoria;	

¹⁵ Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso y Arturo Marasso Roca, por ejemplo.

y fue ocasión de que mirasteis tanto
y tuvisteis en todo por objeto
del mundo no, sino de Dios la gloria.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1950.
Cancionero Antequerano, recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy, ed. Dámaso Alonso y Rafael Ferrers, Madrid, CSIC (Instituto «Miguel de Cervantes»), 1950.
- ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- , *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- BLECUA, José Manuel, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- CARREIRA, Antonio, «Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana*, 20, 1, 1997, pp. 291-306.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «Presente y futuro de la Estilística», *Revista Española de Lingüística*, 4, 2, 1974, pp. 207-218.
- JAMMES, Robert, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1967.
- LARA GARRIDO, José, y Orozco Díaz, Emilio, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.
- , «Silva antequerana II (Notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro). III. De Pedro espinosa a Luis Martín de la Plaza. Homenaje y ejercicio de imitación compuesta en un poema de certamen», *Revista de Estudios Antequeranos*, Año 3, 1, 1995, pp. 129-150.
- MARASSO ROCA, Arturo, «Luis Martín de la Plaza. Apuntes para un estudio», *Humanidades-La Plata*, 1, 1921, pp. 247-86.
- MARTÍN DE LA PLAZA, Luis, *Poesías Completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial de Málaga (Col. «Clásicos Malagueños»), 1995.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- , y José Larra GARRIDO, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.
- , *Los Sonetos de Góngora*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.
- QUEVEDO, Franciso de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1981.
- RIBADENEYRA, Pedro de, «Vida de San Ignacio de Loyola», en *Historias de la Contrarreforma*, Madrid, BAC, 1945, p. 64.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Pedro Espinosa. Estudio Biográfico, bibliográfico y crítico*, introducción B. Molina Huete, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- SCHWARTZ, Lía. «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. Joaquín Roses Góngora, Córdoba, Colección Estudios Gongorinos, 2004, pp. 89-132.
- The New Jerusalem Bible*, ed. Wansbrough, Henry, New York/London, Doubleday, Darton, Longman and Todd, 1985.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984.

Quevedo y la poesía funeral: tradición y originalidad en el *Elogio funeral a don Melchor de Bracamonte, hijo de los condes de Peñaranda, gran soldado sin premio*

Jacobo Llamas Martínez

Universidade de Santiago de Compostela*

El *Elogio funeral a Melchor de Bracamonte* —soneto número trece de *Melpómene*, musa tercera del *Parnaso Español* de 1648— condensa buena parte de los rasgos de *inventio*, estructura y estilo de los sonetos incluidos en ella y de los de la poesía funeral barroca¹. A partir de sus versos, aludiré a los aspectos que mejor ilustran la pervivencia de la tradición funeral desde la Antigüedad hasta el siglo xvii y al uso y al conocimiento que Quevedo ofrece de ella. Este *Elogio funeral* manifiesta, además, algunos de los problemas de edición y anotación que plantean los versos de la musa, uno de los conjuntos de poemas del poeta menos estudiado².

* Investigador en formación del Departamento de Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, adscrito al Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario Español (FPU). Vaya por delante, además, mi agradecimiento a Rodrigo Cacho Casal y, muy especialmente, a Antonio Azaustre Galiana por las observaciones hechas al germen de este texto.

¹ Como no es este el lugar para trazar el inicio y la evolución de la poesía funeral en Occidente, apunto simplemente que su origen se puede remontar a los cantos preliterarios y las inscripciones sepulcrales, que en época clásica se nutrió de motivos himnicos, épicos, elegíacos y panegíricos, y, posteriormente, bíblicos. Todo ello se proyectó sobre las literaturas vernáculas europeas configurando una tradición fúnebre que alcanza al siglo xvii español, durante el que el fallecimiento de un rey, reina, miembro de la iglesia, cortesano u hombre de letras famoso, originaron gran cantidad de composiciones funerales. Para las primeras manifestaciones líricas, véase, entre otros, Bowra, 1984. Sobre las cuestiones que afectan a la tradición y transmisión de modelos en la literatura europea, consúltese Auerbach, 1950, Bolgar, 1954, Curtius, 1955, Highet, 1967, Lida de Malkiel, 1975, o Aguiar e Silva, 1982.

² *Melpómene* está compuesta por treinta sonetos, dos silvas, una canción fúnebre, un madrigal y un sexteto que responden al modelo del epitafio o de la *exequia*. Las implicaciones políticas e históricas de parte

El soneto se centra en la figura de Melchor de Bracamonte, militar que, guiándonos por el epígrafe (*gran soldado sin premio*), no recibió ningún galardón en vida a pesar de sus méritos; méritos que según Quevedo sí le son reconocidos tras su muerte. Si nos atenemos a la tradición fúnebre en general —y a la del siglo XVII en particular— parecería que estamos ante un soneto, como tantos otros dentro de *Melpómene*, en el que se reivindica la figura de un soldado olvidado que debe ser recordado por sus valores heroicos³. No obstante, también cabría la posibilidad de interpretar irónicamente que Bracamonte era un soldado mezquino que quizá “haya merecido no ser premiado, por cobarde”: *Cuanto no te premiaron mereciste / y el premio en tu valor acobardaste* (vv. 9-10). Pese a que el pasaje resulta más complicado de explicar desde esta segunda perspectiva, conviene que se tenga en cuenta, porque el panegírico clásico presenta, en ciertas ocasiones, lecturas ambiguas o abiertamente difamatorias, y porque en otros versos de *Melpómene* —supuestamente laudatorios— quizá también existan atisbos de crítica o de censura hacia personajes como Felipe III (1) o el duque de Lerma (9)⁴.

Además de esta lectura equívoca, el soneto que nos ocupa podría entenderse como un ejercicio literario que no niega ninguna de las dos interpretaciones anteriores: ni la panegírica ni la vituperativa⁵. Visto de este modo, el elogio a Melchor de Bracamonte podría constituir una especie de corona fúnebre (*que tú, de su desdén, te coronaste*⁶, v. 14) que el poeta le dedica al soldado. El poema se convertiría así en una especie de

de sus versos suscitaron el interés de Jauralde, 1988, Roncero, 2000, o Vaíllo, 2000, pero quizá siga siendo Blanco, 1984, quien mejor ha sabido capturar la esencia del conjunto; para más detalles puede verse Llamas Martínez, 2012. Dentro del estudio de las silvas de Quevedo, Candelas, 1997, se ocupó de las dos incluidas en *Melpómene*; a una de las cuales —las *Exequias a una tórtola*—, además de al *Túmulo de la mariposa*, también se refirió Garzelli, 2005. Por su componente panegírico, los poemas de la musa funeral suelen ponerse en relación con los de la musa *Clío*, que ha generado mayor interés crítico, tal vez por ser la que abre el *Parnaso Español* de 1648. Sobre ella existen, al menos, un artículo sobre su *inventio* (Vega Madroñero, 1999) y dos ediciones modernas: Arellano y Roncero, 2001, y Martinengo *et alii*, 2005, en cuyo apéndice traduce y anota los sonetos 5, 7, 9, 11, 20 y la *Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor* incluidos en *Melpómene*. (Quevedo, *Un heráclito cristiano*, pp.112, anotan otro de los sonetos de la musa, el número 15, dedicado a Rodrigo Calderón.)

³ Esta idea incide en lo expuesto por Blanco, 1984, p. 190, a propósito de la mayor parte de los poemas de *Melpómene*, y de *Clío* me atrevería a decir también: «A travers la signification d'un certain nombre de vies exemplaires, l'építaphe saisit la signification d'un moment de l'histoire, que Quevedo perçoit comme le tournant critique où la bonne cause s'identifie à la cause perdue. C'est le geste même d'une époque que celui de ces capitaines arrêtés dans leur course triomphale, de ces vainqueurs vaincus par les ruses des courtisans et des diplomates». Para más detalles puede verse Llamas Martínez, 2012. Estas ideas se encuentran también en otras obras de Quevedo como, por ejemplo, el *Marco Bruto*.

⁴ Más detalles sobre estos sonetos en Roncero, 2000, y Vaíllo, 2000; para una posible anotación, Llamas Martínez, 2008. El encomio de hombres por sus gestas heroicas y su presentación como modelos de conducta tienen también su contrario en el reproche que, en palabras de Gentili, 1996, p. 254, «recorre desde sus inicios todo el arco de la cultura griega y encuentra en Píndaro su primera enunciación explícita y en Aristóteles su definitiva sistematización teórica». Lo más habitual de este escarnio es que la alabanza se aleje de sus contextos prototípicos heroicos, trasladándose a asuntos y lugares que resultan risibles o jocosos.

⁵ Matas Caballero, 2001, p. 436, señala: «Era frecuente que se escribiera poesía panegírica o elegíaca destinada incluso a personajes inexistentes, ya que lo realmente importante, en no pocos casos, era demostrar la propia capacidad de ingenio».

⁶ *Autoridades* contempla esta posibilidad de uso metafórico para el verbo *coronar*: «y así se dice, que coronó la función el panegírico, el discurso, el festejo, con tal cosa».

dádiva o regalo que recuerda a las *xenia* clásicas, de las que Marcial fue uno de sus cultivadores más destacados⁷.

Quevedo articula esta especie de corona fúnebre mediante un discurso circular en el que, como veremos más adelante, se van intercalando una serie de agudezas de contrariedad que van enaltecendo de forma progresiva la virtud de Bracamonte⁸:

Siempre, Melchor, fue bienaventurada
tu vida en tantos trances en el suelo;
y es bienaventurada ya en el cielo,
en donde sólo pudo ser premiada. (vv. 1-4)⁹

Esta alabanza continúa en el segundo cuarteto a través de un significativo oxímoron (*guerra desarmada*) que hace que, con la muerte de Melchor de Bracamonte, la guerra pierda una de sus mejores armas. A partir del verso 6, se añaden al encomio elementos de lamento y consuelo. Quevedo procura, con cierta originalidad, que entidades abstractas como el *mérito*, la *nobleza*, el *valor* y la *satisfacción* se conmuevan por el fallecido¹⁰:

Sin ti quedó la guerra desarmada,
y el mérito agraviado sin consuelo;

⁷ *Xenia* y *Apophoreta*, libros 13 y 14 de la obra de Marcial, se hacen eco de la costumbre romana de regalar obsequios con motivo de las Saturnales y otras festividades públicas (más detalles en Muñoz Jiménez, 1996, pp. 135-146). Al igual que el autor latino en algunas de estas *xenia*, Quevedo podría estar probando su ingenio y su virtuosismo al alabar a un soldado que no presenta méritos superiores a otros y del que nada se sabe por este soneto ni por otras obras del poeta. Moller y Carabias, 2003, que han estudiado la historia de Peñaranda de Bracamonte y de su linaje, documentan el nacimiento del militar Melchor de Bracamonte en el año 1594, pero ignoran el resto de circunstancias de su vida. Para la relación entre Quevedo y Marcial consúltese, entre otros, Candelas, 1999, y Schwartz, 1987, pp. 133-157. Sobre la *Xenia* como institución histórica, véase Iriarte Goñi, 2003, pp.199-205; como categoría pictórica, Bryson, 2005, p. 19.

⁸ La disposición estrófica y la estructura del soneto repiten buena parte de los mecanismos propios de otros sonetos funerales del poeta —incluidos en su mayoría en *Melpómene*—, y se conectan, a su vez, con la de otros poemas funerales de la tradición antigua y romance (lamentablemente, no dispongo de espacio para ilustrar estos aspectos con ejemplos concretos de otros poemas ni del propio Quevedo). Entre los siglos XVI y XVII se trató de especializar el uso del terceto para composiciones fúnebres, equiparándolo al dístico latino, pero fue el soneto el cauce que se impuso, muy idóneo por su brevedad para textos de tipo epitáfico que evocan, además, su origen como inscripción sepulcral. Las de *Melpómene* —y buena parte de las del siglo XVII— surgieron como piezas literarias, y nunca fueron pensadas para que fuesen esculpidas sobre una lápida o dentro de un conjunto funeral más amplio. Más detalles en Estévez Molinero, 1996, pp. 286-287. Para los elementos constitutivos de estos epigramas y elegías antiguas pueden verse Galletier, 1922, Durry, 1950, Lattimore, 1962, Ernout, 1966, Camacho, 1969, Alexiou, 1974, pp. 102-128 y pp. 131-184, Rodríguez Adrados, 1981, pp. 59-163, Race, 1988, pp. 86-117, Barrio Vega, 1989 y 1992, González Oviés, 1995, pp. X-XV, y Muñoz García de Iturrospe, 1995.

⁹ El adverbio *solo* puede incidir en la falta de reconocimiento que este personaje tuvo en vida. Se subraya así, en clásico panegírico, la ejemplaridad y virtud sin parangón del militar. Las citas de los versos de *Melpómene* proceden de Llamas Martínez, 2008.

¹⁰ El soneto es un compendio de tópicos elegíacos dedicados a un hombre excepcional. Así, la gloria eterna en el cielo es la única recompensa que puede existir para una vida llena de virtud en la tierra. Para las cualidades que adornan al héroe puede verse Curtius, 1984, pp. 242-57; para el tópico del llanto como expresión de dolor, Camacho, 1969, p. 175.

la nobleza y el valor, en llanto y duelo,
y la satisfacción mal disfamada. (vv. 5-8)

La innovación o cierta originalidad formal de los versos citados radica, por una parte, en el hecho de que la *fictio personae* (personificación o prosopopeya)¹¹ afecta a entidades abstractas, cuando lo habitual es que dentro de la tradición funeral estos seres inanimados (metonimias de tumba, como mármol, piedra, tronco...) que experimentan sensaciones (frío, viento, granizo...) y sentimientos humanos (de desolación habitualmente) pertenezcan al mundo natural; y, por otra, en que tres de las cuatro entidades abstractas mencionadas (*mérito*, *nobleza*, *valor*) lamenten la pérdida del militar. Este lamento se convierte, además, en una *laudatio* de la figura de Bracamonte¹² —y aquí es donde radica la mayor originalidad del soneto con respecto a la tradición funeral— puesto que *mérito*, *nobleza* y *valor* son atributos positivos que se pueden asociar a la figura del fallecido y se pueden entender como metonimia de otras cualidades personales y militares de Bracamonte; Quevedo, sin embargo, debe elidirlas por la brevedad de la estrofa. De este modo, la idea del *mérito* puede conectarse con el oxímoron del verso 5 (*guerra desarmada*); el soldador reúne así muchas habilidades bélicas que dejarán de ser puestas en práctica tras su muerte¹³.

El primer terceto incide nuevamente en el elogio del militar y en la falta de reconocimiento que ha recibido en vida mediante otra serie de agudezas de contrariedad. En el primer verso de la estrofa, Quevedo construye una *correctio* de intención laudatoria: lo positivo se refuerza negando su contrario *cuanto no te premiaron mereciste* (v. 9). En los dos siguientes emplea una hipérbole combinada con un uso de la *fictio personae* muy semejante al del cuarteto anterior en la expresión *tu valor acobardaste* (valor, además, vuelve a ser una cualidad positiva que se puede asociar con Bracamonte) y una paradoja que subraya a un tiempo los merecimientos del personaje y

¹¹ La personificación o prosopopeya consiste en conceder entidad y atributos humanos a seres inanimados. En Lausberg, 1975, § 826-829, se pueden ver los matices que diferencian la personificación de la *sermocinatio*, idolopopeya y *subiectio* o *percontatio*. Algunos autores, por el hecho de que el atributo humano predominante suele ser el del habla, consideran la personificación o *fictio personae* como una variante de la alegoría. En *Melpómene*, algún ser inerte o ente fantasmal habla en nueve de los treinta y cinco poemas: el mármol en tres (7, 14 y 26); en otros tres las voces fantasmales de Aníbal (11), Gustavo Adolfo (25) y de Aquiles (30); en dos es un pedazo de la antena de las naves de Jasón y Colón (12 y 29), y en el soneto 2 España es quien elogia a Carlos V y lamenta su muerte dirigiéndose, supuestamente, al Escorial.

¹² Según Alonso Veloso, 2007, pp. 104 y 284, la atribución de propiedades humanas a entidades abstractas, que deriva en casos de metonimia y sinécdoque, es habitual también en la poesía satírica de Quevedo

¹³ El *mérito* puede vincularse también a la idea del primer terceto, en el que el desprecio que Bracamonte siente hacia los bienes mundanos avala su virtud moral y espiritual. Continuando con este razonamiento, y con los posibles procedimientos metonímicos de este segundo cuarteto, la idea de *nobleza* constituye una virtud más de Bracamonte que puede referirse a su dimensión humana, a su faceta como militar y estratega, o ambas a un tiempo. Del mismo modo, el *valor* es una cualidad que puede ser entendida tanto en el plano personal como militar; no voy a extenderme en el valor panegírico ni en la polisemia de estos términos en la lengua del siglo xvii.

la falta de reconocimiento que tuvo en vida: *el excederle [el premio] fue lo que tuviste* (v. 11)¹⁴.

El último terceto cierra la composición con una especie de epifonema final que retoma la idea con la que se abrió el soneto: la falta de reconocimiento en vida de Bracamonte es recompensada tras su muerte. Se repiten otra vez elementos de elogio, lamento y consuelo dentro de los que Quevedo intercala nuevamente la figura de la *fictio personae* (*el cargo [...] es el que yace, el huérfano y el triste*); alaba a Melchor por el dominio y contención de sí mismo al renunciar —como buen cristiano— a los bienes terrenos, y concluye con la simbólica coronación del militar¹⁵:

El cargo que en el mundo no alcanzaste
[...]
tú, de su desdén, te coronaste. (vv. 11-13)

Esta estructura circular del soneto, que comienza y se cierra con la mención de la bienaventuranza de Bracamonte en el cielo, se manifiesta también en otros poemas de *Melpómene* que se articulan alrededor del elogio. Este elogio suele presentarse desde el primer cuarteto, a partir del cual se van intercalando lamento y consolación; en ocasiones —como la del soneto que nos ocupa— puede reservarse el último terceto, o alguno de sus versos, para interponer una especie de epifonema conclusivo¹⁶. Como apuntaba anteriormente, lo más novedoso de esta estructura radica, precisamente, en el intento de intercalar la virtud por la que el personaje merece ser alabado y recordado en las tópicas muestras de lamento y consuelo, o en consideraciones de carácter más general sobre la vida y la muerte¹⁷.

¹⁴ Quevedo, *Polimnia*, 4, vv. 12-14 expresa una idea semejante: *El premio, pues, debido a mi enseñanza / goza, porque el volvérmelo este día, / y no admitirle yo, nos sea alabanza*. Aunque en otro contexto, aparecen paradojas semejantes dentro de su poesía moral: *Pues juzgarán, y te será más gloria, / que diste oro a quien supo despreciarlo / para mostrar que supo merecerlo*. (*Polimnia*, 3: vv. 12-14). En *Grandes anales...* escribe refiriéndose a Osuna: «Sus servicios fueron tantos y tales que le acobardaron el premio y le solicitaron la envidia» (cito por Roncero, 2005, p. 69).

¹⁵ Este desprecio de los bienes del mundo conecta el pasaje del soneto con otros de *Melpómene* y de la obra de Quevedo, en la que destacan las reflexiones de carácter neostoico. Entre la amplia bibliografía que existe para la presencia del neostoicismo en la España de los siglos xvi y xvii y en Quevedo en particular, pueden verse Ettinghausen, 1972, y Blüher, 1983.

¹⁶ Siguiendo un esquema retórico, la *dispositio* de los sonetos podría ajustarse a una virtud que aparece expuesta en el primer cuarteto a modo de tesis; el segundo cuarteto y el primer terceto desarrollan una serie de hechos (*narratio*) vinculados a esa virtud y el terceto final (o alguno de sus versos) puede, en ocasiones, servir como conclusión que reafirma esa virtud. En *Melpómene* domina la *narratio* sobre la *argumentatio*, aunque dentro del género deliberativo no son etapas necesarias, ya que no se trata, como en el género forense, de relatar o demostrar virtudes. García Jiménez, 1994, p. 14, sostiene que lo fundamental dentro de las composiciones fúnebres es la *amplificatio*, un proceso de dilatación verbal que va añadiendo atributos y cualidades sobre el difunto. Esta *amplificatio* trata de aumentar la consideración del desaparecido y contribuir a perpetuar su fama en la memoria de los hombres. Para la organización interna del soneto como forma estrófica en Quevedo, pueden verse García Berrio, 1982, Ariza, 1984, Roig Miranda, 1989, Azaustre, 1996, y Pozuelo Yvancos, 1999.

¹⁷ Dentro de la tradición española, Carballo explica en el *Cisne de Apolo...* cuatro funciones principales que estructuran este tipo de composiciones: «Mover a lástima, dar ejemplos, alabar al difunto, declarar que la persona está enterrada». Más modernamente, Camacho, 1969, p. 21, tras analizar las composiciones funerales

Mérito, nobleza y valor son los atributos que Quevedo emplea, a un tiempo, como elogio y lamento, pero que, en la práctica, son dos esferas de la *laudatio* que subrayan hiperbólicamente la excepcionalidad de Bracamonte —que a su grandeza como militar suma también su grandeza moral. El *Elogio funeral de Melchor de Bracamonte* quizá sea la composición que mejor aúna dentro de *Melpómene* esta doble dimensión del elogio (humano y profesional, en este caso, moral y militar), puesto que cuartetos y tercetos presentan una unidad de sentido conjunta que establece, a su vez, una serie de recurrencias que desbordan el significado de la estrofa y se incorporan a la unidad de sentido superior conformada por el soneto¹⁸. Esta estructura es la que le permite expresar a Quevedo de forma relativamente novedosa ideas muy habituales del panegírico fúnebre. En base a ella construye rotundas piezas panegíricas que dotan a la mayor parte de sus sonetos —y no sólo a estos de carácter panegírico fúnebre— de gran hondura épica y heroica¹⁹.

El *ornatus* retórico, que es virtud de la *elocutio* más importante para el análisis del estilo literario, refuerza todos estos aspectos²⁰. La agudeza de contrariedad sobre la que se traba el poema, que desarrolla la doble vertiente del elogio estudiada páginas atrás, se

escritas en lengua castellana desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo xx, determina que casi todas contienen «una presentación del acontecimiento o un anuncio de la muerte, una lamentación o invitación al llanto, un panegírico y una consolación directa». Más detalles en Llamas Martínez, 2012.

¹⁸ Sonetos como los del del juez Berenguel de Aoís (14), del jurisconsulto Francisco de la Cueva (16) —de los que subraya su excelencia como letrados y su rectitud moral— o de damas como la duquesa de Nájera (17) o Margarita de Austria (23) —de las que exalta su belleza y su piedad— funden dentro de *Melpómene* esta doble vertiente del elogio. En el caso contrario está el soneto a Gustavo Adolfo V (25), porque, aunque se alaban sus cualidades militares, Quevedo lo condena por su impiedad, por su condición de protestante y por su desmesurada ambición. Esta estructura responde al modelo macrosintáctico habitual de la lírica amorosa de Quevedo descrito por García Berrio, 1982, con una estructura de isodistribución múltiple de cuatro cláusulas. «Tal modelo argumentativo es el que más tenazmente manifiesta la concentración de las ideas. El doble cierre clausular de la métrica y la sintaxis en cada estrofa sirve para destacar la rotundidad del pensamiento contenido: mientras que su reiteración esencial, desarrollada o restringida a lo largo de la cuádruple repetición esfrófica, supone una dialéctica ingeniosa, una ascesis para la agudeza que tensa la poderosa estructura dialéctica de partes en el soneto sin la apoyatura de las marcas, conectoras o enfáticas» (en García Berrio, 1982, p. 285). Para un intento de aproximación a la tipología textual de su lírica satírica, puede verse Martínez Moraga, 2005. Más detalles sobre este tipo de análisis que combina las ideas de las preceptivas clásicas y contemporáneas en García Berrio y Albadalejo, 1983.

¹⁹ Véase, por ejemplo, el *Poema a Cristo resucitado*. En este sentido, Pozuelo Yvancos, 2000, p. 130, matiza: «El Quevedo poeta no explota nunca una idea sin sus correspondientes proyecciones analógicas y alegóricas a lo largo de todo su soneto, en una coherencia constructiva cuya trabazón impone a la invención la severa y sin embargo feliz disciplina de su forma». En investigaciones anteriores, Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 124 y 125, señalaba en relación a su lírica amorosa que «el soneto es concebido como una progresiva argumentación a favor de la exagerada incidencia en su ruego. Es esta simbiosis sintáctico-semántica la que va a proporcionar a la lírica de Quevedo esa sensación de carácter compacto de cada soneto [...] El soneto quevediano es así un pequeño discurso oratorio, una pieza argumentativa».

²⁰ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, VIII, explica: «Es el concepto que más le cuesta al ingenio: duplica el artificio a los dos pasados, pues allí perdona la inconsecuencia, y aquí aprieta hasta contradicción [...]. Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del oncepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc., que es rigurosamente dificultar. Pondérase la repugnancia y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución». Lausberg, 1975, p. 110, incide: «En la inventio [...] de este *genus* el centro de gravedad [...] gira sobre la *amplificatio*, que se ve reforzada en la *elocutio* [...] por medio del *ornatus*». Véase nota 11 para ver cómo afecta esto a la estructura del soneto.

construye, principalmente, mediante figuras de dicción (*derivatio*, quiasmo, epífrasis, antítesis, paradoja, oxímoron, personificación); entre los tropos, lo que más llama la atención es el uso metafórico del verbo *coronaste*²¹ y el fenómeno de la hipérbole, que permite magnificar la excelstitud de Bracamonte en combinación con algunas de las figuras anteriormente señaladas:

Sin ti quedó la guerra desarmada, [...]

Cuanto no te premiaron mereciste,

y el premio en tu valor acobardaste,

y el excederle fue lo que tuviste. (vv. 5 y 9-11)²²

Los pasajes aludidos, que concentran buena parte de los procedimientos estilísticos del soneto al que nos referimos, definen también algunos de los rasgos del estilo de otros de *Melpómene* y de la obra quevediana: acumulación y condensación. Estos dos aspectos, que son una de las bases retóricas de la agudeza, están condicionados, además, por la brevedad de la estrofa, que obliga a reunir el mayor número de significados posibles y a sutiles ejercicios de estilo e interpretación.

Desde el primer cuarteto, el soneto recurre a figuras por repetición, que ya en época clásica se utilizaban para mover los afectos o tratar de persuadir a un auditorio de algo. La idea que recorre toda la composición (“la vida de Melchor de Bracamonte, ejemplar y digna de elogio, merece como recompensa *ser premiada* con vida eterna *en el cielo*”) se presenta mediante un quiasmo que establece una antítesis o contraste temporal entre el pasado en la tierra de Bracamonte y su presente en el cielo²³:

Siempre, Melchor, fue bienaventurada

tu vida en tantos trances en el suelo;

y es bienaventurada ya en el cielo,

en donde sólo pudo ser premiada. (vv. 1-4)

El polisíndeton es otra de las figuras de repetición que abunda en el soneto. Su frecuencia genera un tipo de construcción bimembre o plurimembre de gran trascendencia en el estilo quevedesco, e implica frecuentes recurrencias sintagmáticas²⁴.

²¹ *Autoridades*: «metafóricamente vale perfeccionar, poner la última mano y acabar con felicidad y aplauso alguna obra». Este uso es el que avala la lectura del soneto como una especie de regalo o corona fúnebre que Quevedo dedica a Melchor de Bracamonte.

²² Los versos citados, de carácter hiperbólico, enaltecen a Bracamonte mediante el uso de oxímoron, *correctio* y *derivatio*. El oxímoron *guerra desarmada* alude a su beligerancia; la *correctio* refuerza lo positivo a través de una negación (*cuanto no te premiaron mereciste*), mientras que la *derivatio* “premiaron premio” expresa la idea de que no sólo sus enemigos se espantaban con la presencia del militar, sino que la ‘recompensa’ (*premio*) también siente temor de él y se acobarda (*acobardaste*). Este último enunciado encierra, además, una paradoja que subraya a un tiempo los merecimientos del personaje y la falta de reconocimiento que tuvo en vida.

²³ Para este uso antitético muy habitual dentro de las composiciones fúnebres españolas, puede verse Camacho, 1969, p. 179..

²⁴ Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 280 y 296, y Fernández Mosquera, 1999, pp. 56 y 220-233, destacan su empleo.

Este tipo de estructura, que recibe el nombre de *correlación*²⁵, se construye sobre la semejanza estructural provocada por la simétrica colocación de palabras en el interior de los miembros de frases y oraciones. Al igual que sucede en otros sonetos de *Melpómene*, este tipo de versos bimembres proporcionan gran contundencia rítmica en los pasajes en los que aparecen, y un tono sentencioso y rotundo a los versos del *Elogio funeral de Melchor de Bracamonte* en los que se insertan²⁶:

la nobleza y el valor, en llanto y duelo,
y la satisfacción mal disfamada. (vv. 7-8)

y el premio en tu valor acobardaste,
y el excederle fue lo que tuviste. (vv. 10-11)

Como veremos, estas construcciones correlativas tienen también su influencia sobre la *compositio* del soneto, y suelen estar presentes en sentencias o epifonemas conclusivos de otros en *Melpómene*, aunque en el de Melchor de Bracamonte se resuelve con una *epífrasis* —vinculada al hipérbaton— de finalidad más rítmica e intensificadora²⁷:

El cargo, que en el mundo no alcanzaste
Es el que yace, *el huérfano y el triste*,
Que tú, *de su desdén*, te coronaste. (vv. 12-14)

En el soneto destaca también el uso del adjetivo, especialmente en los dos primeros cuartetos, por su distribución y acumulación: *bienaventurada* (vv. 1 y 3), *premiada* (v. 4), *desarmada* (v. 5), *agraviado* (v. 6), *disfamada* (v. 8). Se trata en total de seis adjetivos verbales —teniendo en cuenta la repetición de *bienaventurada*— de los que cuatro, a pesar de estar en posición de rima, aportan valores semánticos²⁸. Todos ellos, bastante restrictivos en su significado, concentran la carga significativa del verso en el que se sitúan, resaltando que los méritos en vida de Melchor de Bracamonte fueron olvidados injustamente por sus contemporáneos. Entre ellos destaca especialmente el adjetivo *desarmada*, que, como ya se ha indicado, constituye un oxímoron hiperbólico que pone de relieve la valentía del militar. Este empleo del adjetivo contrasta con otros sonetos de

²⁵ Para este término acuñado recientemente, véase Alonso y Bousoño, 1970, pp. 21-74.

²⁶ En consonancia con el desarrollo progresivo del argumento del soneto, este tipo de estructuras se fundamenta en una *correlación progresiva*, usada, como ya advertían Dámaso Alonso, 1950, Pozuelo Yvancos, 1979, o Fernández Mosquera, 1999, habitualmente por Quevedo en su poesía. Este hecho coincide, además, con algunas de las características destacadas por Azaustre, 1996, en la prosa del escritor. Los *isocola*, que a veces generan estas correlaciones, sirven para cerrar las estrofas y se relacionan con *isocolon* y *parison*. La frecuencia de su ubicación final es lógica si se piensa en la recomendación que la retórica hacía de usar para los segmentos finales del discurso aquellas ideas más destacadas o recursos formales más expresivos (otros detalles en Azaustre y Casas, 1997, pp. 104).

²⁷ En cursiva señalo los dos casos de *epífrasis* del último terceto. Dependiendo de su extensión y esquema sintáctico, su significado y valor varían. En la musa funeral predominan aquellas que no alteran la idea principal que se expresa, puesto que los matices que se añaden no resultan decisivos para la comprensión del pasaje. Para el epifonema véase Lausberg, 1975 II, p. 273.

²⁸ Se alejan por tanto de los adjetivos que Ariza, 1980, p. 15, llama «rimadores» y cuya distribución obedece casi siempre a motivos estructurales y rítmicos, y no semánticos.

Melpómene en los que no es tan frecuente y en los que su uso obedece más a convencionalismos rítmicos y estructurales que temáticos²⁹.

Notamos, pues, cómo este soneto dirigido a Melchor de Bracamonte —aunque se aleja estilísticamente de otros de la musa en los que a metáfora, sinécdoque o antonomasia se refiere— sí se aproxima a otros de *Melpómene* y de la poesía quevediana por el uso de hipérbole, *annominatio*, epífrasis, perífrasis, *fictio personae*, polisíndeton y correlación³⁰. En todo caso, resta por aclarar hasta qué punto el uso de determinadas figuras, como la *annominatio*, con sus diferentes valores adquiridos y tipología (*derivatio* y *políptoton*), la *epífrasis*, la perífrasis y el polisíndeton, vienen condicionados de forma directa por la tradición funeral o por los límites impuestos por la estructura propia del soneto³¹.

La *compositio* —la otra gran esfera de la *elocutio* junto a tropos y figuras— analiza la estructura sintáctica y fónica de los grupos de palabras; esto es, sus constituyentes y sus distintas posibilidades de distribución en el discurso. Dentro de este ámbito se distingue, por tanto, entre la oración y sus partes (o *compositio* sintáctica) y la combinación de las palabras en la oración (o *compositio* fonética). La primera de ellas —la más aplicada al estudio de las lenguas romances— trata dos asuntos fundamentales: la distinción entre estilo suelto y periódico, y los constituyentes y tipología del período³².

En el *Elogio a Melchor de Bracamonte* la estructura del soneto y el género demostrativo o deliberativo al que pertenece, que no necesita probar, argumentar o refutar los méritos del militar, condiciona decisivamente la tipología y extensión de los períodos. El soneto está compuesto en estilo suelto, con una sintaxis de miembros compuesta mayoritariamente por coordinación en los dos cuartetos y el primer terceto. Únicamente entre los versos 6 y 7 tenemos un pequeño inciso por coordinación yuxtapuesta (*consuelo; / la nobleza*), y entre el 3 y el 4 se introducen una proposición de relativo: *y es bienaventurada ya en el cielo, / en donde sólo pudo ser premiada*. En el último terceto aparece el fenómeno de la epífrasis ya apuntado (*el cargo que en el mundo no alcanzaste / es el que yace [...] / que tú [...] te coronaste*), que introduce dos constituyentes intermedios de carácter explicativo, aunque el segundo de ellos sea necesario sintácticamente: *el huerfano y el triste, de su desdén*.

²⁹ Un estudio del papel que desempeña el adjetivo en Quevedo debe tomar como base los planteamientos estructurales y semánticos propuestos por Tobar Quintanar, 1997, pp. 46-47, que analiza su función dentro de la poesía moral. Para el estudio del adjetivo en la poesía de Quevedo pueden verse, entre otros, Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 241-79, centrado en la lírica amorosa, Ariza, 1980, Roig Miranda, 1989, pp. 318-19 y 326-27, y a la propia Tobar Quintanar, 1997.

³⁰ Metonimia, sinécdoque y antonomasia —ausentes en el soneto a Bracamonte— son otros de los tropos que aparecen con frecuencia para caracterizar a los fallecidos en *Melpómene*. Gran parte de estos procedimientos estilísticos ya eran utilizados, aunque de un modo mucho más rudo, por los poetas antiguos dentro de sus composiciones funerales.

³¹ Camacho, 1969, apunta alguna cuestión a este respecto, pero esperamos que nuestra investigación en curso pueda ofrecer en el futuro más detalles dentro de la tradición española de los siglos XVI y XVII.

³² Azaustre y Casas, 1997, pp. 143-46, empleando criterios lógico-semánticos, consideran que en el estilo suelto la 'continua suma de ideas se corresponde con una sintaxis donde domina la coordinación, mientras que el estilo periódico, de *interordinación* y subordinación, se corresponde con un discurso de mayor complejidad intelectual'. De este modo, lo único que define a ambos estilos es su forma de encadenar y ordenar las palabras, si bien, los esquemas sintácticos generados fruto de estas combinaciones resultan más apropiados que otros para expresar ciertas ideas.

Pero lo fundamental es observar cómo este estilo suelto acumula en muy pocos versos la excelencia de Bracamonte como soldado y como persona a través de las cualidades positivas que a él se pueden asociar (*mérito, nobleza, valor*), además de reconocer su derecho a gozar del premio que supone la existencia divina:

Siempre, Melchor, fue bienaventurada
 Tu vida en tantos trances en el suelo;
 Y es bienaventurada ya en el cielo. (vv. 1-3)

Estos incisos proporcionan al último terceto una sentenciosidad moral mayor, introduciendo el razonamiento que sintetiza la esencia de toda la composición: los atributos y seres terrestres son los que experimentan dolor por no haber sabido reconocer en vida la virtud de Bracamonte, y es en el momento de su muerte cuando sienten su pérdida al no haber podido condecorarlo. Esto se relaciona con la virtud moral del militar, que no se preocupó de los galardones, puesto que como hombre supo que su mayor premio fue desdeñar los bienes terrenos y ganarse el acceso a la gloria.

El cargo que en el mundo no alcanzaste
 es el que yace, el huérfano y el triste,
 que tú, de su desdén, te coronaste. (vv. 12-14)

No obstante, y tal y como se apuntaba líneas atrás, lo esencial en el soneto es el estilo suelto gracias al cual unas ideas se añaden sobre otras, acumulando toda una serie de rasgos de carácter positivo que dotan de gran energía a la expresión de la alabanza y sirven, al mismo tiempo, para apelar a los afectos³³. Las secuencias no superan los límites de cuatro y tres versos impuestos por cuartetos y tercetos, aunque, como se señalaba anteriormente, esto no resta unidad al soneto en su conjunto. El estilo suelto genera, además, una agradable armonía verbal a menudo combinada con las correlaciones bimembres mencionadas³⁴.

Todos estos rasgos muestran cómo, a partir del *Elogio funeral a don Melchor de Bracamonte*, es posible esbozar una aproximación a los versos funerales de Quevedo en los que el poeta muestra un sólido conocimiento temático, estructural y estilístico de la poesía fúnebre y de la clásica en particular. Sin desviarse de lo que recomiendan las preceptivas helenas, el poeta reformula motivos de elogio, lamento y consuelo presentes ya en la Antigüedad, proporcionándole cierta originalidad a fórmulas lexicalizadas y de

³³ Los tercetos son un ejemplo de condensación contenida, de reducción no perifrástica, en la que el poeta intenta ser conciso para mover los afectos, pero también reproducir el estilo epigramático del epitafio. Para más detalles véase la nota 8.

³⁴ Este mismo predominio del estilo suelto sobre el circular se repite en el resto de sonetos de *Melpómene*, en los que se encuentran construcciones de esta modalidad, orientadas hacia una sintaxis de miembros enlazada por coordinación y yuxtaposición. En cambio, en las dos silvas, la canción fúnebre, el madrigal y el sexteto que también forman parte de la la musa, al no existir una rigidez métrica y forma tan rígida, los períodos circulares se hacen más extensos y, lógicamente, aumenta de manera notable la presencia de constituyentes intermedios subordinados. Para esta misma tendencia establecida en la prosa europea a finales del siglo XVI, puede verse Azaustre, 1996, pp. 188-195, donde se indica más bibliografía.

uso muy común en el siglo XVII³⁵. Si se contrastan algunos de sus hallazgos expresivos con el estilo del panegírico funeral, se advierten especificidades propias de la personalidad creativa y del talento de Quevedo, quien —a través de la agudeza— consigue que las virtudes por las que Bracamonte merece ser alabado (*mérito, nobleza y valor*) motiven también las manifestaciones de lamento y consuelo —aunque este último aspecto consolador aparezca en el soneto de forma más atenuada que en otros de *Melpómene*. El panegírico póstumo del soldado se convierte así en una pequeña pieza oratoria, cuyo asunto principal —los atributos por los que Bracamonte merece ser alabado y recordado—, van variando su formulación, desde el primer cuarteto hasta el segundo de los tercetos³⁶.

Esta progresión del elogio transmite una serie de convicciones e ideales de carácter histórico, político, religioso y social que, como brevemente he referido al comienzo de esta comunicación, es necesario resolver de cara a una posible interpretación y anotación de los poemas de la musa tercera del *Parnaso Español*. En el poema que nos ocupa, la mayor dificultad subyace en desentrañar el vínculo entre Quevedo y el militar. En otros poemas de *Melpómene* deben estudiarse con detalle epígrafes y anotaciones —debidos, muy probablemente, a González de Salas— de los versos, puesto que algunos de ellos introducen ciertas incongruencias con respecto a su contenido. Habrá que indagar también en las posibles razones que justifiquen el motivo que llevó al poeta a dedicar elogios póstumos a unos individuos y no a otros, el contenido y la fundamentación de su *laudatio*, el ámbito reducido en el que circularon y pudieron ser leídos...

Referencias bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, *Teoría da literatura*, Coimbra, Almedina, 1982.
 ALEXIOU, Margaret, *The ritual lament in greek tradition*, Cambridge, University Press, 1974.
 ALONSO, Dámaso, y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española: prosa, poesía, teatro*, Madrid, Gredos, 1970.
 ALONSO VELOSO, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad, 2007.

³⁵ Guillén, 1982, p. 13 indica: «El gran escritor [Quevedo] no calca sino que recalca acentuando, insistiendo, desplegando tenazmente las virtualidades originarias». Menandro, Tratado II, *Sobre el epitafio*, escribe: «Es preciso [...] que la expresión de los lamentos sea sencilla, para que el esplendor de las personas quede a la vista y, a la vez, nuevas al oyente a lamentación». A este respecto puede verse Llamas Martínez, 2012. La tradición del panegírico funeral permite estudiar también cómo funciona el ingenio de otros poetas mayores como Góngora, Lope o Villamediana que, conocedores de este tipo de composiciones, son capaces también de introducir agudezas originales en su poesía fúnebre, compaginando, en palabras de Ruiz Pérez, 2003, p. 182, «la imitación de los modelos clásicos o, progresivamente, romances y la de la búsqueda de temas nuevos [...]. En grandes líneas, se modifica la vigencia de la repetición, más o menos consagrada como *imitatio*, a través de una progresiva incorporación del componente expresivo, hasta el pleno dominio de la creación artística».

³⁶ Aunque este hecho no es exclusivo del soneto a Melchor de Bracamonte, ni de Quevedo, puesto que los poetas del siglo XVII entendían su poema como un argumento que debían desarrollar en el esquema métrico de un soneto, sí es Quevedo uno de los autores que más este procedimiento dentro de la poesía de carácter funeral

- ARIZA, Manuel, «Aspectos de la adjetivación en Quevedo», en *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 9-23.
- ARELLANO, Ignacio, y Victoriano RONCERO (eds.), *La Musa Clío del «Parnaso español»*, Pamplona, EUNSA, 2001.
- AUERBARCH, Eric, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidade, 1996.
- , y Juan CASAS RIGALL, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- BARRIO VEGA, María Luisa del, «Función y elementos constitutivos de los epigramas funerarios griegos», *Estudios clásicos*, 31, 95, 1989, pp. 7-20.
- (ed.), *Epigramas funerarios griegos*, Madrid, Gredos, 1992.
- BLANCO, Mercedes, «L'építaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo», en *Les formes brèves*, Université de Provence, 1984, pp. 179-194.
- BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- BOLGAR, R. R., *The classical heritage and its beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955.
- BOWRA, Cecil M., *Poesía y canto primitivo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1984.
- BRYSON, Norman, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade, 1997.
- , «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 59-96.
- , *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade, 2007.
- CARBALLO, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 2 vols.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990 (Madrid, Real Academia Española, 1726-1739), 3 vols.
- DURRY, Marcel (ed.), *Éloge funèbre d'une matrone romaine: éloge dit de Turia*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- ERNOUT, Alfred, *Recueil de Textes Latins Archaiques*, Paris, Klincksieck, 1966.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Género y modalidad elegíaca en el funeral del siglo XVII», en *La elegía*, Sevilla, Universidad, 1996, pp. 261-292.
- ETTINGHAUSEN, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, University Press, 1972.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- GALLETIER, Edouard, *Étude sur la poésie funéraire romaine: d'après les inscriptions*, Paris, Librairie Hachette, 1922.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo. Un estudio de "forma interior" en los sonetos», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista*. Salamanca, Universidad, 1982, pp. 261-293.
- , y Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO, «Estructura composicional. Macroestructuras», *Estudios de lingüística*, 1, 1983, pp. 127-180.
- GARCÍA JIMÉNEZ, María Emilia, *La Poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

- GARZELLI, Beatrice, «Exequias a una tórtola, “Túmulo de la mariposa”, reflexiones en torno a la musa Melpómene del Parnaso Español de Francisco de Quevedo», en *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*, Navarra, EUNSA, 2005, vol. 1, pp. 789-804.
- GENTILI, Bruno, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- GONZÁLEZ OVIES, Aurelio, *Poesía funeraria latina: Renacimiento Carolingio*, Oviedo, Universidad, 1995.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
- GUILLÉN, Claudio, «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, 1982.
- HIGHET, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, London, Oxford University Press, 1967.
- IRIARTE GOÑI, Ana, «La institución de la *Xenia*: pactos y acogidas en la Antigua Grecia», *Gerión*, 25, nº Extra 1, 2007, pp. 197-206.
- JURALDE, Pablo, «La poesía de Quevedo y su imagen política» en *Política y literatura*, Zaragoza, Caja de ahorros y monte de piedad de Zaragoza, 1988, pp. 39-63.
- , *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- LATTIMORE, Richmond, *Themes in greek and latin epitaphs*, Illinois, University of Illinois Press, 1962.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, traducción de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975, 3 vols.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Estudio y edición de Melpómene, Musa III del Parnaso Español de Quevedo», Universidade de Santiago de Compostela, Departamento de Literatura española, Teoría da literatura e Lingüística xeral, 2008. Memoria de licenciatura inédita.
- , «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», *Cuadernos de Aleph*, 4, 2012, pp. 110-145.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso», en *Silva studia philologica in honorem Isaias Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 433-455.
- MARTINENGO, Alessandro, Federica CAPPELI y Beatrice GARZELLI (eds.), *Clío. Musa I. Con un'appendice da «Melpómene» Musa III*, Napoli, Liguori Editore, 2005.
- MARTÍNEZ MORAGA, Consuelo, «La oposición antitética como esquema de la construcción referencial: Poemas satíricos y burlescos de Quevedo», *Revista de comunicación y hombre*, 1, 2005, pp. 107-119.
- MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Fernando Gascó, Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996.
- MÖLLER, Claudia y CARABÍAS Torres, Ana María, *Historia de Peñaranda de Bracamonte*, Salamanca, Diputación, Ediciones Bracamonte, 2003.
- MÚÑOZ GARCÍA DE ITORRASPE, María Teresa, *Tradición formular y literaria en los epitafios latinos de la Hispania cristiana*, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Ciencias de la Antigüedad, 1995.
- MÚÑOZ JIMÉNEZ, María José, «Rasgos comunes y estructura particular de *Xenia* y *Apophoreta*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 135-146.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El Lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
- , «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 249-268.

- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Grandes anales de quince días*, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 43-116.
- , *Polimnia*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Tamesis Books, 1999.
- , *Un heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- RACE, William H, *Classical genres and english poetry*, London, New York y Sydney, Croom Helm, 1988.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- ROIG MIRANDA, Marie, *Les Sonnets de Quevedo: variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- RONCERO, Victoriano, «Poesía histórica y política en Quevedo», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, 2000, pp. 249-62.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003.
- SCHWARTZ, Lía, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1987.
- TOBAR QUINTANAR, María José, *El Adjetivo en la obra de Quevedo: poesía y prosa morales*, Santiago de Compostela, 1997. Tesis doctoral inédita.
- VÁLLO, Carlos, «Política y antipolítica em la poesía de Quevedo», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, 2000, pp. 263-81.
- VEGA MADROÑERO, María de la Fe, «La musa Clío: temas y tradición poética», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 355-374.

«Lodos y charcos sombríos»: Sá de Miranda y la epístola poética en el Renacimiento

Clara Marías Martínez
Universidad Complutense de Madrid¹

EPÍSTOLAS Y FILOSOFÍA

Francisco Sá de Miranda (c. 1482-c. 1558) recorrió el «camino amistoso» de la epístola poética, y, por su elección métrica, estrófica y temática, nos lleva a una encrucijada donde encontramos la modalidad moral, la literaria, y la familiar o autobiográfica. Su práctica epistolar se vincula a su interés por la ética: como indica su primer biógrafo, se dedicó al «estudo da Filosofia Moral e Estóica, a que sua natureza o inclinava»². Las ideas estoicas que inundan su poesía —epístolas, églogas como *Basto*, y algunos sonetos—, parecen llegarle a través de Horacio, cuya influencia recalca el recopilador de un importante manuscrito: «Estas sao as cartas tambem seguindo a Oracio»³, y han estudiado Michaëlis, Earle y Matos⁴. Pero la filosofía helenística no llega a Miranda sólo a través de la vía literaria, convertida en tópicos poéticos, sino que su conocimiento es más profundo: ha leído a Séneca y Cicerón⁵ y, menciona al cínico

¹ Este trabajo se realizó siendo becaria F.P.U. del Ministerio de Educación. Agradezco a L.F. Sá Fardilha y T. F. Earle que llaman mi atención sobre las epístolas de poetas portugueses y me facilitaran bibliografía, y a Á. Alonso sus siempre valiosas sugerencias y correcciones.

² Miranda, *Obras completas*, vol. II, p. VII.

³ Miranda, *Poesías*, p. 185.

⁴ Michaëlis, 1989, pp. 781-815, anota huellas de Horacio en su anotación de las cartas. Ver T.F. Earle, 1980, y Matos, 1987 para la relación de Miranda con Horacio y el estoicismo.

⁵ En la carta moral dirigida a António Pereira hay, según Earle, 1980, p. 83, una adaptación de la idea senequista sobre la naturaleza; y ecos de *De officiis* y *De amicitia* de Cicerón (Earle, 2004).

Diógenes, y a Crates, Catón, Bias, Zenón y Epicteto⁶. Su fuente de información pudo ser la obra de Diógenes Laercio, esencial en el Renacimiento⁷. El compromiso con las ideas estoicas lo demuestra también el hecho de que abandonara la corte de João III en 1532⁸ y permaneciera en el campo más de veinte años, llevando la vida con que fantaseaban en sus epístolas Hurtado de Mendoza y Boscán, aunque sin perder el contacto con nobles y con el mismo rey, como muestran los poemas a ellos dedicados, no sabemos si para su beneficio personal o por su intento de reinstaurar los valores perdidos.

RASGOS DE LAS EPÍSTOLAS DE SÁ DE MIRANDA

El portugués destaca en su producción epistolar por su bilingüismo y su variedad métrica, asociados a la orientación temática. De sus ocho epístolas «morales», siete de las mismas, todas en portugués, están en metros octosílabos. Rompen así la identificación que la crítica ha venido realizando entre octosílabos y carta amorosa; y entre metros italianos y carta moral u horaciana⁹. Las únicas que se apartan de los metros tradicionales son réplicas a las que le escriben Fernando de Meneses desde Sevilla en portugués, y Jorge de Montemayor en castellano. Para ambas escoge la *terza rima*, sin duda, tal y como sucedía en la tradición cancioneril de las preguntas y respuestas, condicionado por la elección de quien inicia la correspondencia, como Boscán respecto a Diego Hurtado de Mendoza.

Pero, además de estos poemas, que sin duda se adscriben al género, Saulo Neiva incluye en su estudio otros nueve que sirven como dedicatorias-prólogo de otras tantas églogas¹⁰. Este rasgo, según Neiva, muestra la originalidad de Sá de Miranda, dado que es el único poeta portugués que realiza sistemáticamente este procedimiento¹¹. De estas nueve epístolas, seis están en castellano, al igual que las églogas a las que acompañan, todas ellas dirigidas a personajes portugueses superiores socialmente a Sá de Miranda (algunos, como António Pereira, íntimos amigos). Las seis castellanas están todas en metros y estrofas italianistas: cuatro en octavas reales, y dos en estancias que siguen esquemas garcilasianos¹².

⁶ En la epístola a João Roiz de Sá de Meneses menciona a Catón, Diógenes, Zenón y Platón; a Pero de Carvalho le habla de Diógenes, Crates, Bias, y Epicteto, y a Fernando de Meneses de Xenócrates (Miranda, *Obras completas*, pp. 51-59 y pp. 59-71 y pp. 99-107).

⁷ Kraye, 2007, pp. 98-99. Esta misma obra fue empleada por João Rodrigues de Sá de Meneses, gran humanista con el que Sá de Miranda compartía sus preocupaciones morales —como se ve en la dedicatoria de la égloga *Montano*—, deduce Sánchez Tarrío, 2005, p. 169.

⁸ Según los datos biográficos recopilados por Jiménez, 2010, pp. 7-15, Miranda permaneció en la corte en Lisboa de 1513 a 1521, y tras su viaje a Italia (1521-1526), acompañó a la corte hasta 1532. Según el biógrafo de 1614, tuvo que abandonarla a causa de alguien poderoso, a quien ofendió la égloga *Alejo*, la misma que décadas después dedica a António Pereira en la epístola que analizamos.

⁹ Díez Fernández, 2000, ya advirtió de la necesidad de prestar mayor atención a las epístolas octosílabas.

¹⁰ Neiva, 1999. Agradezco a Inmaculada Osuna sus gestiones para conseguir esta obra.

¹¹ Neiva, 1999, p. 59.

¹² La *Fábula de Mondego* repite el esquema de las estancias de la égloga I de Garcilaso, y *Nemoroso* el de las canciones II y III (Jiménez, 2010, pp. 128 y 294).

Orientación	Lengua	Métrica	Estrofa
8 Morales	7 portuguesas	6 en metros tradicionales (octosílabos) -Al Rey don João -A João Roiz de Sá de Meneses -A Pêro de Carvalho -A su hermano Mem de Sá -A António Pereira -A su cuñado Manuel Machado de Azevedo	5 quintillas 1 quintilla+redondilla
		1 en metros italianistas (endecasílabos) -En respuesta a Fernando de Meneses	tercetos encadenados
	1 castellana	0 en metros tradicionales (octosílabos)	-
		1 en metros italianistas (endecasílabos) -En respuesta a Jorge de Montemayor	tercetos encadenados
	9 Dedicatorias-prólogo de églogas	3 portuguesas	2 en metros tradicionales (octosílabos) -A Nuno Álvares Pereira (dedicataria <i>Basto</i> <1536) -A João Rodrigues de Sá de Meneses (ded. <i>Montano</i>)
1 en metros italianistas (endecasílabos) -A D. Manuel de Portugal (ded. <i>Encantamento</i>)			octavas reales
6 castellanas		0 en octosílabos	-

		6 en endecasílabos -Al rey don João (ded. <i>Fabula do Mondego</i>) -A António Pereira (ded. <i>Alejo</i>) -Al Infante don Luis (ded. <i>Celia</i> c. 1536) -Al D. João de Lencastre, Duque de Aveiro (ded. <i>Andrés</i> >1538) -A António Pereira (ded. <i>Nemoroso</i> 1537) -A António de Sá e Meneses (ded. <i>Epitalamio pastoril</i>)	4 octavas reales 2 estancias
--	--	--	---------------------------------

El análisis de los datos muestra claramente que Sá de Miranda distingue dos modalidades de epístola, la moral y la literaria-dedicatoria, y asocia la primera al portugués y a los metros y estrofas tradicionales de su lengua materna, y la segunda al castellano y a los metros y estrofas italianistas, lo cual puede deberse a que la adaptación de la primera sea un experimento más personal, y la de la segunda una *imitatio* de las églogas I y III de Garcilaso, que presentan estas dedicatorias a nobles (en el mismo metro y estrofa que el resto del poema). En función del grado de autonomía de estas dedicatorias podría plantearse su estudio no como paratextos sino dentro del género de la epístola en verso, con las literarias; las familiares o autobiográficas; o las morales según sus temas y tono. La determinación de la autonomía respecto a la égloga, en mi opinión, depende sobre todo de la métrica y la estrofa de la epístola-dedicatoria, y de su coincidencia con la del poema al que acompaña. En todas menos en una la elección de metros tradicionales o italianistas de la epístola se mantiene en las églogas; por ejemplo, la dedicatoria a António Pereira en estancias de endecasílabos y heptasílabos precede a la égloga *Nemoroso* en tercetos encadenados y endecasílabos blancos. A veces también coinciden en la estrofa; así, la dedicatoria al infante don Luis está en octavas reales, como la égloga *Celia* que la sigue. Sólo una podría ser considerada epístola autónoma, aquella en octavas reales con la que dedica a António Pereira la égloga *Alejo* (en la que predomina el arte menor¹³), cuya escritura sabemos que fue independiente y muy posterior a la del poema pastoril porque no aparece junto a él en los testimonios que reflejan estados tempranos de la poesía mirandina sino en el

¹³ Sólo 1/9 parte de los versos de la égloga son endecasílabos (Jiménez, 2010, p. 168): vv. 408-488 en los cantos de Antón y Juan, en estancias de ocho endecasílabos con un heptasílabo; vv. 691-722 en el canto del viejo, en octavas reales (Miranda, *Poesía castellana completa*, pp. 199-205 y 217-219). En la redacción autógrafa se trata de los vv. 340-416 y vv. 563-594 (Miranda, *Poesía castellana completa*, pp. 477-479 y 484-485).

único manuscrito autógrafo que conservamos, tardío, en el manuscrito Juromenha y en la edición de 1614¹⁴.

LAS EPÍSTOLAS DEDICATORIAS DE LA ÉGLOGA ALEJO

Si bien todas las epístolas dedicatorias son dignas de estudio, especialmente, las más filosóficas (con las que ofrece *Basto* y *Nemoroso* a los hermanos Pereira y *Montano* a Rodrigues de Sá), me centraré en aquella con que dedica *Alejo* a António Pereira Marramaque (c. 1500-c.1566), señor de Basto¹⁵, porque sirve como ejemplo de las imbricaciones entre la epístola literaria, familiar, y moral; y porque sus dos redacciones presentan importantes diferencias formales, estructurales y de sentido, que muestran la tendencia de Sá a la reescritura:

Redacción	Primera redacción (A)	Segunda redacción (B)
Fuente	Manuscrito autógrafo	Manuscrito Juromenha Edición impresa de 1614
Fecha	1550-1551	1553-1555
Extensión	40 versos (5 Octavas)	48 versos (6 Octavas)
Estructura	Octava 1-Introducción sobre la poética italianista y expresión de la dedicatoria.	1-Misma función que A. Cambia voz poética y circunstancias en que se desarrolla (llegada primogénito).
	Octava 2-Introducción al argumento de la égloga y consejo sobre interpretación de la misma [=Octava 6 de B, con cambios]	2- Consejo moral a A. Pereira sobre la actitud frente a la vida que ha de adoptar. Explicación de sus motivos de alegría: regreso del primogénito y victoria del segundo ante los turcos.
	Octava 3- Consejo moral a A. Pereira sobre la actitud frente a la vida que ha de adoptar. Explicación de sus motivos de alegría: éxito del hijo primogénito como militar y del segundo como explorador. [=Octava 2 de B, con cambios]	3- Excurso: augurio de un ave que anunció las buenas nuevas.
	Octava 4- Desarrollo de los motivos de alegría: hijo menor. Reafirmación y exhortación al optimismo.	4- Igual que A
	Octava 5- Reflexión moral general sobre la desgracia que acomete a quien está en lo	5- Misma función que A pero con cambios.

¹⁴ El ms. autógrafo es el ms. 3355 de la Biblioteca Nacional de Portugal, fols. 60-85v. El Ms. Juromenha, con 103 poemas de Sá, está desaparecido, lo conocemos por Michaëlis 1989. La edición de 1614 se considera poco fiable, de ahí que Rodrigues Lapa, 2003, y Jiménez, 2010, se basen en la de 1595 y acudan a 1614 sólo con poemas como éste que no aparecen en la *princeps*.

¹⁵ Para la biografía de Pereira, ver Miguel, 1980; para el estudio de la carta moral que Sá de Miranda dirigió a este noble, Earle, 2004; y para las dedicatorias al mismo, Neiva, 2006.

	alto, y la fortuna que domina a los débiles. Exhortación a abandonar lo negativo y confiar en Dios, asumiendo lo efímero de la vida.	6- Introducción al argumento de la égloga y consejo sobre interpretación de la misma.
Variantes y errores	-Variantes tachadas (Jiménez, 2010, pp. 460-461) -Variantes definitivas (Jiménez, 2010, pp. 433-434)	-Variantes del Ms. Juromenha (Jiménez, 2010, p. 170) -Variantes y errores de la edición de 1614 (Jiménez, 2010, p. 171-173)
Función	Epístola dedicatoria «privada» destinada por Sá de Miranda a A. Pereira junto a la égloga <i>Alejo</i> para su lectura (si verdaderamente la égloga fue compuesta veinte años antes, suponemos que le enviaría una nueva versión).	Epístola dedicatoria «pública» recitada por quienes representan la égloga <i>Alejo</i> con motivo de la celebración del regreso de João Rodrigues Pereira.
Orientación	Predomina la parte moral de la epístola, ocupa 3 de las 5 octavas. Cierre: exhortación moral.	Predomina la parte familiar y la literaria: se desarrollan más las circunstancias de escritura y hay más alusiones biográficas. Cierre: introducción al protagonista y el tema de la égloga.

En la versión autógrafa, que considero anterior¹⁶, Sá de Miranda presenta su égloga al destinatario como la primera en que sus pastores cantaron «versos extranjeros» con sus zampoñas «por acá»; es decir, como los primeros tanteos con metros italianos en Portugal. Según la crítica, la égloga podría fecharse entre 1527-1532¹⁷, por lo que estos ensayos serían muy cercanos a los de Garcilaso y Boscán¹⁸. Sá de Miranda reivindica su innovación por encima del resultado, al reconocer que sus pastores cantaban «bien o mal»¹⁹, y destaca su mayor dominio de los metros italianos desde entonces: «como ciegos andaban, poco y a tiento/agora van ya más cobrando aliento»²⁰, lo que prueba el propio acto de escritura de la dedicatoria en octavas. Sá señala además la lectura adecuada de la égloga como lección sobre el poder incontrolable del amor.

¹⁶ El título del ms. autógrafo, fol. 60, es «Trovas que se mandaram a El Rey Dom João o 3.º que as lia, e conservou m[ui]lto tempo porem em hum dia q[ue] veyo da Mizericordia as mandou queimar por Manoel de Sampayo q[ue] foi tres annos antes do seu falecimento no anno de 1554», lo que indica que debieron ser compuestas antes de 1552. Si el hijo segundo marchó a La India en 1550 (Cruz, 1989), la fecha debe ser 1550-1551. Por las alusiones de la segunda redacción a los hijos de Pereira en hechos de 1553-1554, ésta ha de ser 4 o 5 años posterior. Esto explicaría que la alusión al benjamín se mantenga sin cambios.

¹⁷ Jiménez, 2010, p. 38, recoge las distintas teorías: las supuestas alusiones a Bernardim Ribeiro y el supuesto papel de la égloga en la salida de la corte de Sá de Miranda. Resulta extraño que Sá de Miranda reescriba una égloga de veinte años atrás para dedicársela en los años 50 a Pereira en dos ocasiones, si fue un poema tan problemático.

¹⁸ Sobre la posible inclusión de Miranda en la invitación de Navagero a Boscán y Garcilaso para ensayar la métrica italianista, y su papel en la renovación poética, ver Fardilha, 2005 y 2008, pp. 130-139.

¹⁹ Miranda, *Poesía castellana completa*, p. 433, v. 2.

²⁰ Miranda, *Poesía castellana completa*, p. 433, vv. 7-8.

Tras estas dos octavas metapoéticas, la epístola se orienta hacia lo familiar-moral: desde una horaciana posición de sabiduría, el poeta recomienda a su amigo que se centre en lo bueno de su vida, no en sus pesares. Los motivos de alegría son sus tres hijos: el heredero por haber llegado a capitán muy joven; el segundo por su vida aventurera²¹; el pequeño por su buena educación y sus virtudes²². Miranda insiste en que «esto vesse a los ojos, no son cuentos/abrid el pecho a los contentamientos»²³. Tras este consejo cercano y realista, la epístola se cierra con una horaciana recomendación de la «dorada medianía», pues «el rayo, cuando abaja, en sus desvíos,/hiere los altos»²⁴; y el recuerdo de que la fortuna domina a quienes son frágiles. Esta reflexión estoica justifica su recomendación a Pereira:

dejéis los lodos y charcos sombríos
buscad aquella clara y biva fuente
poned gran confiança toda en Dios
lo que ha de hacer el tiempo, hazedlo vos²⁵.

Los dos versos finales entrelazan lo cristiano con lo estoico: Miranda emplaza a Pereira a abandonar sus lamentaciones, y asumir la fugacidad de la vida y el insentido de dolerse por lo que no depende de él, sino de Dios. Una epístola que podría haberse despreciado como dedicatoria resulta ser mucho más horaciana e impregnada de estoicismo cristiano que otras que se estudian como tales, en tanto que el motivo del envío de la égloga no es la adulación, sino el deseo de sacudir la conciencia de un amigo y sacarle de su hundimiento, relacionado con algún conflicto religioso o personal²⁶.

En la segunda redacción, la voz poética es la de los pastores, que señalan que son enviados para celebrar la llegada del primogénito de Pereira, según la crítica tras sobrevivir en 1553 a la matanza de Ceuta en la que Sá perdió a su hijo²⁷. En ella se repite la reflexión metapoética y el elogio familiar, pero se introduce la alusión al regreso y que el segundo ha vencido a los turcos, victoria que Sá exalta mesiánicamente aludiendo a un ave que con su vuelo la anunció. No es baladí que en la primera versión

²¹ Según Miguel, 1980, p. 161, Gonçalo pudo salir en 1550 hacia las Indias con la armada de Afonso de Noronha. Para Cruz, 1989, antes de Ormuz estuvo en Goa y como capitán de galeón en Ceilán. Sobre la visión crítica de Sá de Miranda sobre el comercio con las Indias, ver Earle, 2004 y Arruda Franco, 2005.

²² Debe de tratarse de Rui, que marchó a la India siguiendo los pasos de Gonçalo en 1557 y falleció en 1561 (Miguel, 1980, p. 162).

²³ Miranda, *Poesía castellana completa*, p. 433, vv. 31-32.

²⁴ Miranda, *Poesía castellana completa*, p. 434, vv. 33-34. Estos versos aluden a la Oda II, 10 de Horacio, 2004, pp. 196-197, vv. 11-12: «feriuntque summos/fulgura montis» («el rayo suele herir las altas cumbres/de las montañas»), metáfora de gran éxito en la poesía moral barroca, ver Colón, 2006.

²⁵ Miranda, *Poesía castellana completa*, p. 434, vv. 37-40.

²⁶ Miguel, 1980, pp. 163-165, indica que pudo tratarse de la muerte de su mujer, ya que su prisión y acusación de locura parecen posteriores. Pereira defendía la lectura de la Biblia en lengua vulgar (prohibida por la Inquisición en 1547) y sus obras manuscritas —de contenido religioso-erasmista, y político— fueron denunciadas por herejía en 1564, ver Revah, 1969.

²⁷ João Rodrigues Pereira, primogénito de António Pereira, defendió las plazas del Norte de África como era habitual en los herederos antes de encargarse de su hacienda (Cruz, 1989). Según Michaëlis, 1989, p. 847, asistió a la desgracia del 18 de Abril de 1553, en que por la traición del alcalde moro de Tetuán murieron trescientos hidalgos portugueses, entre ellos el primogénito de Sá. Por su valentía fue nombrado capitán general de Ceuta y pudo regresar a Portugal.

se destaque al segundo hijo como viajero —soldado en las Indias—, y en ésta como luchador frente a los otomanos —parece que en Ormuz²⁸—, trayectoria típica del hidalgo segundón²⁹.

En la versión del manuscrito Juromenha, cambia el pasaje de la metáfora del rayo³⁰, al eliminar la alusión a la fortuna y la debilidad psicológica, e insistir en el peligro que corren quienes están en lo alto, reinterpretado en clave estamental (la desgracia afecta a los nobles, no a la «baja gente»). La exhortación a rehuir lo negativo y volverse a Dios se relaciona en esta segunda redacción con una metáfora que puede remitir al Salmo 42:1: Pereira ha de beber de la «pura fuente», no de los «turbios llovedíos» por los que corre el agua sucia. La presentación de la égloga y del pastor protagonista se traslada a la octava final. La función de la epístola en esta redacción, por tanto, parece ser reorientar la égloga hacia un contexto celebrativo de representación. Su carácter moral parece más atenuado, aunque conociendo el contexto, el que celebrara que el heredero de Pereira regresara de la masacre en la que había muerto el de Sá³¹ refuerza la actitud del segundo al exigirle estoicamente que abandone su actitud pesimista y aprecie lo que tiene.

Las epístolas de Sá de Miranda son esenciales para comprender las fluctuaciones entre las distintas modalidades de la epístola «amistosa» en sus primeras décadas de desarrollo, y la dedicatoria de *Alejo* es un ejemplo perfecto porque en cada una de sus redacciones predomina una orientación. Innovaciones respecto a las estrofas como el empleo de quintillas u octavas reales no triunfaron en la asimilación de la epístola horaciana, pero nos indican que en la recepción de este género neoclásico hubo tantos caminos de adaptación formal como de actualización temática, ya que en su flexibilidad podía dar cabida a la dedicatoria, la imprecación, o la enseñanza, a un «yo poético» impregnado de sabiduría estoica o a la presentación festiva de una égloga.

²⁸ Michaëlis, 1989 [1885], p. 847; Rodrigues Lapa, 2002, vol. 1, p. 99; Jiménez, 2010, p. 172 señalan que la victoria fue en Ormuz. Debe de tratarse de la lograda por los portugueses el 25 de Agosto de 1554 frente a la flota otomana, que pretendía arrebatarles el control del Golfo Pérsico en la campaña de 1552-1554 (Soucek, 2008, pp. 35-36 y Gil Fernández, 2008, pp. 178-180). Para la relación de Ormuz con los portugueses ver Couto y Loureiro, 2008; y para las repercusiones de la importante victoria de 1554, ver Newitt, 2005, p. 141.

²⁹ La valentía de Gonzalo Pereira Marramaque frente a los otomanos es ensalzada por Diogo do Couto (Década VI, libro IX y X, capítulo XIII): «mostrou este dia os quilates de seu sangue, e esforço, apresentandose sempre nos lugares mais perigosos» (Couto, *Da Ásia de João de Barros*, p. 490). En el siglo XVII es recordado por Barbuda, *Empresas militares*, p. 226 y Faria y Sousa, *Asia portuguesa*, p. 932; y en el XVIII Antonio Diniz da Cruz le dedica su Oda XXX.

³⁰ Este pasaje está deturpado en la edición de 1614, donde en lugar de «altos» aparece «astros».

³¹ Michaëlis, 1989, p. 847. Ver la elegía dedicada por António Ferreira a Sá de Miranda con motivo de la muerte de su hijo (Ferreira, 2008, pp. 462-466) donde describe a Miranda con la actitud estoica que este esperaba de Pereira.

Referencias bibliográficas

- BARBUDA, Luís Coelho de, *Empresas militares de lusitanos*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1624. Biblioteca Digital de Portugal: <http://purl.pt/14090>
- CARVALHO, José Adriano y PINA MARTINS, José, «Sá de Miranda entre a Poesia e a Bíblia», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 1976, pp. 45-63.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII», *Lectura y signo*, 1, 2006, pp. 9-40.
- COUTO, Diogo do, *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto: dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento dos mares e terras do Oriente*, Lisboa, Régia Officina Typografica, 1777-1788, 1781, vol. 15. B.D.P.: <http://purl.pt/7030>
- COUTO, Dejanirah y LOUREIRO, Rui, ed. *Revisiting Hormuz: Portuguese interactions in the Persian Gulf region in the early modern period*, Wiesbaden, Fundação Calouste Gulbenkian/Otto Harrassowitz Verlag, 2008.
- CRUZ, Maria Augusta Lima, «A viagem de Gonçalo Pereira Marramaque do Minho às Molucas ou os itinerários da fidalguia portuguesa no Oriente», *Studia*, 49, 1989, pp. 315-340.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, Ignacio, «Notas sobre la carta en octosílabo», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151-180.
- EARLE, Thomas F., *Theme and image in the poetry of Sá de Miranda*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- , «Sá de Miranda's Two Voices: the "Carta a António Pereira"», en *A Primavera toda para ti*, ed. Margarida Calafate Ribeiro, Teresa Cristina Cerdeira, Juliet Perkins y Phillip Rothwell, Lisbon, Presença, 2004, pp. 75-79.
- FARDILHA, Luís Fernando de Sá, «Letras que viajam. O mito de Itália na renovação poética em Portugal no século XVI», en *Nápoles-Roma, 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel La Católica*, Salamanca / Kiel, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas / CERES de la Universidad de Kiel, 2005, pp. 309-321.
- , *A nobreza das letras: os Sás de Meneses e o Renascimento português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a ciência e a tecnologia, 2008.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de, *Asia portuguesa*, tomo 1, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1666.
- FERREIRA, António, *Poemas lusitanos*, ed. Thomas F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, «Ormuz pendant l'union dynastique du Portugal et de l'Espagne», en *Revisiting Hormuz*, ed. Dejanirah Couto y Rui Loureiro, Wiesbaden, Fundação Calouste Gulbenkian / Otto Harrassowitz Verlag, 2008, pp. 177-190.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y épodas*, ed. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2004.
- JIMÉNEZ, José, «Edición, introducción y notas» de *Poesías castellanas completas* de Francisco Sá de Miranda, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.
- KRAYE, Jill, «The revival of Hellenistic philosophies», en *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, ed. James Hankins, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 97-112.
- MATOS, María Vitalina Leal de, «Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia» en *Ler e escrever. Ensaio*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, pp. 145-168.
- MIGUEL, Antonio Dias, «António Pereira Marramaque, Senhor de Basto. Subsídios para o estudo da sua vida e da sua obra», Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

- MIRANDA, Francisco de Sá, *As obras do celebrado lusitano o doutor Francisco de Sa de Miranda collegidas por Manoel de Lyra*, [Lisboa], [Manoel Lyra], 1595. 4°. Ejemplar consultado: BNE R/6220.
- , *As obras do Doctor Francisco de Saa de Miranda. Agora de novo impressas com a relação de sua calidad, & vida*, [Lisboa], Vicente Aluarez, 1614. 4°. E. consultado: BNE 2/30257.
- , *Obras completas*, ed. Rodrigues Lapa, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2003.
- , *Poesías de Francisco de Sá de Miranda*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989 [facsimil de Halle, Max Niemeyer, 1885].
- , *Poesía castellana completa*, ed. José Jiménez, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.
- , «Trovas que se mandaram a El Rey Dom João o 3.º que as lia...» en *Poezias lyricas latinas e portuguezas... [1551-1750]*, fols. 60-85v. Ms. autógrafo. B.D.P.: <http://purl.pt/15385/1/P117.html>
- NEIVA, Saulo, *Au nom du loisir et de l'amitié. Rhétorique et morale dans l'épître en vers en langue portugaise au XVI^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999.
- , «Incoerências na poesia epistolar de Sá de Miranda?», *Floema*, II, 4, 2006, pp. 69-84.
- NEWITT, M. D. D., *A history of Portuguese overseas expansion, 1400-1668*, Abingdon/New York, Routledge, 2005.
- REVAH, I. S., «Des ouvrages d'António Pereira Marramaque dénoncés à l'Inquisition en 1564», *Bulletin des Études Portugaises*, 30, 1969, pp. 65-76.
- SÁNCHEZ TARRÍO, Ana María, «Notas sobre a biblioteca do fidalgo quinhentista J. R. Sá de Meneses», *Evphrosyne*, 33, 2005, pp. 167-186.
- SOUCEK, Svat, «The Portuguese and the Turks in the Persian Gulf», en *Revisiting Hormuz*, 2008, pp. 29-56.

El campo literario granadino en torno a 1650: Programa de trabajo y primera aproximación

Almudena Marín Cobos

Universidad de Córdoba

Las tensiones entre el plano individual y el colectivo en la Granada de mediados del siglo xvii se traducen en una serie de manifestaciones literarias que enriquecen el plano social y que ofrecen una imagen de la ciudad que habremos de determinar. Examinaremos aquí cómo se comportan los escritores que integran el panorama de la época, para así señalar qué tipo de relaciones se establecían entre escritores, impresores y «mecenás».

Escogeremos una serie de impresos poéticos, bien fruto de un hecho notable acaecido en la ciudad o bien resultado de la celebración de una academia o certamen¹. El análisis se realizará atendiendo a los siguientes puntos: 1) sujetos que promueven la recolección de trabajos individuales, 2) figuras del presidente y secretario y frecuencia de aparición, 3) presencia en los paratextos de nombres nuevos o significativos, y 4) prensas implicadas. Tras examinar el trabajo de los impresores, viendo a qué tipo de textos suelen dar salida y, sobre todo, si su aparición en los impresos es algo más que circunstancial, delimitaremos una tipología autorial que ofrecerá ciertas claves sobre la

¹ Remito a los trabajos de Sánchez sobre academias granadinas (1961, pp. 289-292), al de Bègue (2007) sobre nuevas peculiaridades de las mismas, y a los de Osuna sobre justas poéticas granadinas y autores locales (2003, 2004, 2009). Ambos coinciden en varios aspectos básicos de esta parafernalia literaria: el componente colectivo juega un papel primordial en el conjunto, dada la importancia de los elementos de socialización; son las clases altas y medias las que toman parte en estas iniciativas ocasionales o con voluntad de permanencia (nobles que cultivaban las letras, academias —respectivamente), y la jerarquía se establece en función del prestigio adquirido y los vínculos personales. Estas reuniones de tinte local se traducen en reuniones de esparcimiento «intelectual» o, más bien, «circunstancial», en el sentido de que detrás de cada uno de los eventos delimitados aquí existe un motivo factual que da color y voz a la celebración literaria.

existencia o inexistencia de un verdadero campo de batalla², literario, granadino. Veremos también si se puede hablar de carrera literaria en algún caso, si se desarrolla una red literario-social amplia y de cierta envergadura y si, finalmente, se pueden aplicar al estudio los conceptos en los que nos apoyamos: a) la noción ya mencionada de «campo literario», b) las estrategias de autoconciencia y autorepresentación del poeta estudiadas recientemente por C. Gutiérrez³, J. Jiménez-Belmonte⁴, P. Ruiz Pérez⁵ y A. Sánchez Jiménez⁶, y c) el concepto de *career criticism* empleado por Lipking⁷ y Helgerson⁸.

Las imprentas de Granada, pese a que florecen tras sus tímidos comienzos, no llegan a profesionalizarse y, en un principio, la industria queda reducida a un negocio local –de hecho, son prácticamente nulos los casos en que autores afincados en otras ciudades se dirigen al antiguo reino nazarí para imprimir sus obras. I. Osuna⁹, por su parte, ha investigado sobre las carreras poética de algunos escritores granadinos del bajo Barroco y comentaba el fácil acceso a la imprenta a través de cauces variados, donde los hábitos sociales, literarios y editoriales del momento se hacían notar. Así, por ejemplo, señalaba que son escasas las colecciones de autor único (del tipo de las *Poesías varias* de Francisco de Trillo y Figueroa) y también las producciones en forma de poema-libro (como el caso del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Soto Rojas o la *Neapolisea* de Trillo); tanto el público lector como el propio inversor se decantan por un formato de pequeño volumen, pues ni el riesgo comercial es alto ni es un producto difícil para darle salida al mercado. Los poemas de mediana extensión resultan de gran rendimiento, sobre todo porque en ellos se ponen de manifiesto las redes de sociabilidad literaria, y a través de los escasos pliegos poéticos de asunto literario encontrados será posible, además, reconstruir algunas de las polémica literarias de la época.

Para comenzar partiremos de una serie de textos fruto, como señalamos al principio, de un evento determinado¹⁰. Son los siguientes: *Triunfales celebraciones que en aparatos majestuosos consagró religiosa la ciudad de Granada a honor de la pureza virginal de María Santísima...* (1640), *Relación historial de las exequias, túmulos y pompa funeral que [...] hicieron en las honras de la reina Nuestra Señora doña Isabel de Borbón* (1645), *Elogios a María Santísima* (1651), *Academia que se celebró en la ciudad de*

² El término lo tomo de Bourdieu: «campo de fuerzas ejercidas sobre todos los que penetran en él» (Bourdieu, 2005, p. 344) donde la lucha actúa como principio generador y unificador del sistema, y donde la dialéctica de la distinción (Bourdieu, 2005, p. 235) funciona como ley específica del cambio del campo de producción.

³ Gutiérrez, 2005.

⁴ Jiménez-Belmonte, 2004.

⁵ Ruiz Pérez, 2009.

⁶ Sánchez Jiménez, 2006.

⁷ Lipking, 1981.

⁸ Helgerson, 1983.

⁹ Osuna, 2009.

¹⁰ Nos situaremos entre los años de 1640-1680; de esta forma, destaco los años en que Francisco de Trillo y Figueroa desarrolló su labor literaria y, en cierto modo, comienzo con una década representativa de una nueva era donde la polémica gongorina da ya sus últimos coletazos y donde, por otra parte, Quevedo no duda en encumbrarse a lo más alto del *Parnaso español*.

Granada [...] al nacimiento del príncipe don Carlos (1661), Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas victorias ejecutadas y conseguidas por el excelentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva (1662), Descripción de las fiestas que al primero y purísimo instante de la concepción de Nuestra Señora consagró el Real Convento de San Francisco de Granada (1662), Certamen poético que celebró la hermandad de los escribanos reales de la ciudad de Granada (1663), Angustias gloriosas de María (1674), Certamen poético que celebró el insigne colegio de teólogos del Sacromonte de Granada en la colocación de la nueva imagen de su patrono (1675).

Si tuviéramos que destacar algún nombre de la vida granadina que juegue un importante papel en estos impresos poéticos resaltaríamos, sin lugar a dudas, dos: la labor recopiladora de Luis Paracuellos Cabeza de Vaca, por un lado, y la de Andrés Sánchez de Espejo, por otro, resulta primordial, pues ambos configuran la macroestructura de los textos que conforman estas colecciones. Actúan, en cierto modo, como «editores» de la obra, en el sentido de que son ellos quienes preparan el material recolectado para la impresión; de hecho, el trabajo de estos autores fuera de este ámbito no existe prácticamente, pues sus colaboraciones se reducen a los casos apuntados. A este respecto, mencionaremos también a Diego Escolano y Ledesma, arzobispo de Granada, que se encarga de organizar las colaboraciones del certamen de 1674; en este caso, además, se dedica a escribir sobre vidas de santos, exhortaciones públicas o memoriales.

Por otro lado, en lo que al resto de certámenes se refiere, al comprobar las nóminas de quienes forman las filas de secretarios y presidentes es fácil apreciar que hay nombres que son recurrentes. Es lo que ocurre, entre otros, con Juan de Trillo y Figueroa, Pedro Alfonso de la Cueva Benavides, Fray Pedro de Soto y Medina, Nicolás de Cervantes y Erviás Calderón, Gaspar Afán de Ribera, Benito Jacinto de Gadea y Oviedo o Sebastián Antonio de Gadea y Castillejo. En principio, son en su mayoría personajes nobles o pertenecientes a un estamento alto que, en ocasiones, se convierten en destinatarios del certamen en cuestión y, además, intercambian sus roles; no sólo figuran como presidentes o secretarios en un caso concreto, sino que, en otro, actuarán con una función diversa, e incluso participarán con sus propios textos en el evento. Quizás los casos más representativos sean Pedro Alfonso de la Cueva Benavides y Juan de Trillo y Figueroa; el primero hace las veces de presidente, autor de composición y anfitrión cuando ofrece su casa para la celebración de tales reuniones, mientras que el segundo, aunque suele dedicarse a «asuntos más serios» (escribe tratados genealógicos), es presidente de la academia de 1662 en honor a Francisco Fernández de la Cueva¹¹, y varios de sus textos son incluidos en algunos de los impresos señalados. Al repasar los paratextos o preliminares que abren el libro, los nombres de los dedicatarios se salen de la órbita literaria delimitada, en tanto que se trata de personas de alta alcurnia o cargos eclesiásticos que necesariamente no tienen que pertenecer a la esfera local granadina;

¹¹ Téngase en cuenta el parentesco entre Pedro Alfonso de la Cueva Benavides y este Francisco Fernández de la Cueva a quien se dedica, a su vuelta de México, el *Espejo poético* fruto de la Academia de 1662. En este caso concreto, Juan de Trillo y Figueroa fue el presidente y la reunión tuvo lugar en casa de Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides que, además, participó con un escrito en la antología poética. La relación de los Trillo, especialmente de Francisco, con esta familia de la Cueva resultará, como veremos más adelante, un tanto compleja.

muchos de los destinatarios son los reyes o sus hijos, a veces nobles de la zona local o andaluza.¹²

Cabría preguntarse ahora desde qué prensas ven la luz estos impresos poéticos, y a qué tipo de textos darán salida tales imprentas. Destacan Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, seguidos de García de Velasco y Fernández de Ochoa, aunque en menor medida (en realidad, la contribución del tercero se reduce al caso de 1640, y la del cuarto a 1674 y 1675); el papel de la empresa conjunta (con el título de «Imprenta Real») de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez es primordial, así como el rol que cada uno por separado desempeña. De las 173 ediciones que Bolívar lleva a cabo entre 1641 y 1671 resultarán textos poéticos similares a los ya mencionados, gran parte de las obras de Francisco de Trillo y Figueroa y otros poetas locales, pero también textos que tienen como materia la religión, teología, derecho, biografía, historia, economía, educación, astronomía, política o medicina; de las prensas de Francisco Sánchez (1641-1672) provienen también obras literarias y poéticas (Trillo de nuevo) y otras de tema variado. Las colecciones de autor único son escasas, y la poesía que prima es de tipo religioso o en circunstancia. Los asuntos que se evocan van desde oraciones fúnebres, letras de Navidad, villancicos a descripciones de fiestas o panegíricos que ensalzan la gestión o la nobleza de algún ilustre personaje de la época; y, por supuesto, poco lugar ocupan la prosa o el teatro con respecto al avance que experimenta este tipo de poesía. No parece descabellado afirmar, por tanto, que desde dentro y desde fuera estos impresores actúan como incentivadores de la cultura, como una suerte de «mecenas» que fomentan las artes y que, además, se muestran receptivos ante los cambios sociales advenedizos¹³.

Establecemos con el material a nuestro alcance una tipología de autores que nos permita abrir vías de acercamiento al panorama literario granadino de mediados del siglo xvii. Aunque no resulta simple encuadrar a estos autores y personalidades que hemos ido mencionando en una sola categoría debido a la multiplicidad de funciones que desempeñan, sí que se pueden establecer diferentes opciones.

Volviendo al principio y retomando parte de lo dicho, está claro que existe un perfil cuyo objetivo es más bien aglutinador: su trabajo consiste en plasmar en el papel el festejo público, en editar en definitiva; su labor, por consiguiente, no es tanto la de hacerse un hueco como la de presentar un panorama, incluso un estado de la cuestión si se quiere, del ambiente literario de un momento determinado. No se trata de hacer escuela o de formar un grupo de adeptos, sino de mostrar una parcela de la sociedad poética contemporánea, parecen más bien Paracuellos o Sánchez de Espejo

¹² Estas redes sociales, que de momento parecen poco significativas, se verán más claras al cotejarlas individualmente. A través del caso de Francisco de Trillo y Figueroa, por ejemplo, no es difícil darse cuenta de los lazos que intenta trazar: un epitafio a las bodas de Juan Ruiz de Vergara y Dávila con Luisa de Córdoba y Ayala dirigido a Luis Fernández de Córdoba y Ayala, marqués de Valenzuela; otro a las bodas Francisco Ruiz de Vergara y Alba y Guiomar de Córdoba y Aguayo dirigido a Luis Venegas de Figueroa; y la *Neapolisea* dedicada al marqués de Priego, así como el *Panegírico natalicio*.

¹³ Así, por ejemplo, encontramos en las *Triunfales celebraciones* que recoge Paracuellos a García de Velasco no sólo como impresor, sino también como autor de una décima en los preliminares, donde figura como «amigo del autor»; lo mismo ocurre con Bolívar, que, aún no iniciado en su carrera de impresor, incluye en este ejemplar un soneto al autor.

representantes de un perfil dinamizador y recopilador que no suele ni siquiera participar con un texto propio en la antología recogida.

El común de autores (locales) repasados en los catálogos disponibles reduce su producción poética a textos circunstanciales, religiosos o a villancicos, asomando de vez en cuando una composición en algunas de las academias señaladas. Bolívar, por ejemplo, imprime la *Sumptuosa fiesta* (1661), única obra de Melchor Rodríguez Vara, y los textos de índole similar de Jerónimo Francisco de las Casas (1658) o Sancho de Guzmán y Sarabia (1654); es Martín de Carvajal y Pacheco el único que, además de escribir sus *Afectos de un pecador* (1663), había ya participado en la *Descripción de las fiestas* de 1662. La nómina de Francisco Sánchez, por otra parte, incluye una reedición de Alonso de Bonilla (natural de Baeza) con un texto religioso (1650), a Francisco Zapata Pimentel de Herrera con un epitalamio (1650) y su *Monarquía del alma y guerra de los sentidos* (1661), o a Tomás de la Vega con unos loores religiosos (1650). Si ampliamos la nómina de autores, seguiremos corroborando que sus perfiles poéticos están realmente parcelados: o poesía en circunstancia, o religiosa, o de academia... y es mucho suponer contar con las tres. A este tipo podríamos clasificarlo como autores de academia, hombres de letras (y no necesariamente) que buscan protección de algún tipo en los nobles y entidades a quienes dedican sus textos. No hay polémicas, no hay luchas, no hay estrategias singulares; lo más que se encuentra es un pleito por motivos económicos que no deriva en mayores.

Quizás un perfil más claro y delimitado de académicos o de nobles *amateurs* (sin llegar a la categoría del Príncipe de Esquilache), de aristócratas que se mueven en el entorno literario, lo representen aquellos personajes que mencionábamos cuya labor asemejaba la del antiguo mecenas (en tanto que abrían las puertas de su casa como espacio para el espectáculo poético); sería el caso de Pedro Alfonso de la Cueva Benavides o Benito Jacinto de Gadea y Castillejo: su actuación no se restringe, no obstante, a un único campo, sino que abarca tanto el de la escritura poética como el del montaje público de la academia desde el puesto de presidente o anfitrión.

Dentro de este panorama más o menos monótono habría que destacar al menos un autor que se sale de la norma, y ése es Francisco de Trillo y Figueroa, quien más se aproxima a lo que podríamos llamar un profesional de la literatura. Ya se ha dicho que publica varios textos en circunstancias, todos ellos pliegos de mediana extensión en tamaño 4º, en los que celebra el evento de una familia noble y están dedicados a un personaje ilustre; además de su participación en academias, prepara la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N.S. de la Cabeza de la ciudad de Motril* (1663) y el *Panegírico sacro en la fiesta que celebró la ciudad de Granada el día del Corpus* (1661). Su producción poética, sin embargo, no se detiene ahí: en 1652 saca a la luz las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* de las prensas de Bolívar y, justo un año antes (1651), había publicado su *Neapolisea. Poema heroico del Gran Capitán*, de la labor conjunta de Sánchez y Bolívar. Además, son varios los motivos que llevan a pensar que hay algo más detrás de las estrategias editoriales que desarrolla; me refiero, claro está, a las «Notas» que añade para explicar lugares de erudición, fuentes y motivos en el caso de sus Epitalamios, a todo el aparato explicativo que acompaña la *Neapolisea* y, quizás más curioso, a las *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán* que publica exentas «respondiendo a un curioso en otras facultades que pidió se le declarase la idea

y argumento de aqueste poema» (Bolíbar, 1651, pliego en formato 4° de 24 ff). No es extraño que se acuse a Trillo por anotar profusamente sus obras, acción que también haría al preparar la «Introducción» al *Paraíso* de Soto de Rojas (con todas las connotaciones que eso conlleva), pero no deja de inquietar el hecho de que se tome la molestia de hacerlo en impreso aparte, máxime cuando, además, quien censura tal impreso es Soto de Rojas: alaba su erudición, «hall[a] la imitación sólida y perfecta la locución, con bien colocadas voces figuradas» y lo considera un texto digno de honor, gusto y estimación de todo lector que se precie¹⁴. El espacio poético en general, y las notas a sus obras en particular, se abre para Trillo como lugar propicio para el manifiesto, el intento de saldar polémicas acerca de su estilo y la defensa de sus ideas poéticas¹⁵. Y no queda ahí la cosa: a través de composiciones de sus *Poesías varias* tenemos noticia de lo que ocurría en aquellos años: soneto «al himeneo de D. Francisco de Vergara» por no haber sido comprendido, otros al licenciado Juan de Agudo y a Francisco de Varón para objetar sobre ciertos aspectos de sus textos, un romance satírico a un caballero de Córdoba, otro a un poeta de Lucena que le censuró el soneto 47 y otro «a unos críticos censuradores de todo»¹⁶; incluye, además, un par de composiciones escritas con motivo de justas poéticas, pero, si bien indica el asunto, no hay datos concretos de fecha o lugar. Aunque no parece que haya un manifiesto claro o una ruptura frontal con respecto al resto, sí parece factible que estos pequeños pasos se nos dibujen como estrategias de autoconciencia, actuaciones que tienen un sentido y que buscan un reconocimiento o, al menos, una defensa de su ideal poético.

Los conflictos que se suceden no pasan de lo anecdótico porque no hay nombres claros a los que acudir para establecer una red de conexiones o luchas. El único caso encontrado nos remite de nuevo a Pedro Alfonso de la Cueva Benavides¹⁷, quien escribió en alguna ocasión un romance dirigido al propio Trillo para recriminarle la escritura de otro supuesto romance donde criticaba su linaje familiar. El susodicho aprovechó para, con ironía, criticar el modo poético del gallego: «Don Francisco, al escribiros / tan claras estas verdades / es porque no necesiten / de comento las verdades», haciendo referencia implícita a la costumbre de Trillo de anotar y explicar sus textos. No hay duda de que las obras de Trillo eran leídas y conocidas, por lo menos entre el círculo de adeptos a las

¹⁴ No deja de ser curiosa, además, su presencia en un texto donde las ideas que se exponen recuerdan a aquellas que Soto había expuesto en la Academia Selvaje de Madrid hacia 1625.

¹⁵ Gallego Morell (1952) incluye un poema-vejamen dedicado a Trillo tras resultar vencedor en un certamen poético celebrado en Jaén en 1660 (que sería publicado en 1661 por J. Núñez Sotomayor en Málaga, *Descripción panegírica*), donde, además de como poeta con cierta fama, el granadino de origen gallego es tildado de oscuro en su estilo. De hecho, comenta que, en el ejemplar que manejó, se aprecian notas marginales que aclaran conceptos y defienden el poema (epitalamio 1649), y con letra cercana a la fecha del impreso se puede leer una referencia a los que «culpan la escuridad deste poema, diciendo que no lo entienden por la dificultad de las frases, hiperbatones, traslaciones, metáforas, alegorías, ritos, ceremonias y noticias extraordinarias de que no hay noticia».

¹⁶ Los tres romances mencionados aparecen con anotaciones marginales en un ejemplar de las *Poesías varias* localizado en la Biblioteca Central de Barcelona y digitalizado por Google Books. Las anotaciones, que pensamos de una mano ajena a la autorial, critican las quejas de Trillo por considerarlas vacías de contenido y por creer que la crítica lanzada era merecida, y en una de ellas hace referencia al certamen de Jaén de 1660 en que resultó vencedor (ff. 34v-35r).

¹⁷ Para más información, véase Gallego Morell, 1952.

academias, lo cual es síntoma o más bien consecuencia de los esfuerzos del autor por labrarse su propia carrera poética¹⁸.

Este análisis inicial plantea algunas cuestiones. ¿Se puede hablar de campo literario? ¿Se puede hablar de carreras literarias en el sentido metodológico al que nos referíamos al principio? ¿Existe realmente una red importante, amplia, ambiciosa de escritores? La respuesta, con ciertas reservas, sería negativa, pues no existe nada de esto. Granada, más bien, nos presenta un ambiente literario próximo a un cenáculo donde la poesía de academias y en circunstancia ocupa un lugar preeminente, donde aún quedan ciertos restos de mecenazgo literario que se traducen en una búsqueda de patrón con el objetivo no ya de medrar en el parnaso de las letras, sino simplemente de conseguir el favor de una casa noble. Sin embargo, Francisco de Trillo y Figueroa se desmarca de estas afirmaciones dado su afán por establecer su propio camino poético. Tampoco sería pertinente recoger los términos que empleara Viala¹⁹ de «aceptación» o «éxito», cuando más bien podríamos hablar, a grandes rasgos, de «exclusión» e «inclusión», de integración o no en una esfera local sin vistas, en un principio, a trascender ese espacio.

Lara Garrido comentaba hace relativamente poco al referirse al grupo antequerano que la escritura se revela como deber público y la poesía se convierte en instrumento expresivo de la propia cimentación cultural de la ciudad; el capítulo, adecuadamente titulado «El mapa de una lírica para una ciudad o el “ocio pacífico” entre la fiesta y el mito», recoge la noción de espejamiento ciudad-monarquía, una forma de entremezclar o disimular, a través del ocio pacífico de las fiestas públicas, el ocio de la guerra²⁰. Y es que, en la Granada de 1650, devastada por las condiciones nacionales y las suyas propias, preocupaba más el adorno y la parafernalia, la búsqueda de un sustento más físico que espiritual..., si bien Trillo y Figueroa intentaba abrirse un camino diferente, combinando diferentes vías y sin ocultar sus ideales poéticos. El cambio de mentalidad está bastante claro.

Referencias bibliográficas

- BÈGUE, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: Catálogo descriptivo de los impresos castellanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura (Premio de Bibliografía 2006), 2007.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- GALLEGO MORELL, Antonio, «Un romance de Trillo Figueroa y otro romance contra Trillo Figueroa», *Boletín de la Real Academia Española*, 32, 1952, pp. 223-231.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University, 2005.

¹⁸ Hablar de carrera poética en el caso de Trillo y Figueroa es hartamente complejo, pues no resulta fácil delimitar la trayectoria de un autor que ni se ciñe a un género determinado y, aunque sigue unas pautas, no se comporta siempre igual. En *European Literary Careers* (2002), W. F. Kennedy hablaba del caso de autores que desarrollaban su carrera a través de sus comentaristas; es lo que podría ocurrir, en cierto modo, con Soto de Rojas y Trillo.

¹⁹ Viala, 1985, p. 242.

²⁰ Lara Garrido, 2010, pp. 299-370.

- HELGERSON, Richard, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley, University of California, 1983.
- JIMÉNEZ-BELMONTE, Javier, «La Poesía “frecuentada de ministros grandes”: amateurismo y poesía barroca», *Alfinge*, 16, 2004, pp. 131-145.
- , *Las “Obras en verso” del Príncipe de Esquilache. Amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- LARA GARRIDO, José, «El mapa de una lírica para una ciudad o el “ocio pacífico” entre la fiesta y el mito» en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los siglos de oro. Actas del Coloquio celebrado los días 27 y 28 de abril de 2009 en la casa de Colón de las Palmas de Gran Canaria*, ed. A. Sánchez Robayna, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 299-370.
- LIPKING, Lawrence, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, University of Chicago, 1981.
- OSUNA, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Granada, 2003.
- , «Justas poéticas en Granada en el siglo xvii», *Criticón*, 90, 2004, pp. 35-77.
- , «Poesía post-barroca y tipología editorial: producción y carreras literarias en Granada en la segunda mitad del siglo xvii», en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. I. García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 77-108.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Fastiginia, 1), 2009.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis Books, 2006.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

El «Cántico espiritual» y el receptáculo místico de la jóora

Laura Robledo-González

Universidad de Puerto Rico, Bayamón

En su obra mística, San Juan de la Cruz articula una poética del espacio que resulta sorprendentemente ajena a los postulados del *locus amoenus* de la lírica renacentista que le fue contemporánea. El poeta, para tratar de decir algo del trance de la transformación del alma en Dios, simboliza el alma como un receptáculo en continua transformación: esto incluye no sólo los movimientos del alma en la búsqueda de su meta divina, sino las epifanías continuas que recibe como recipiente de Dios una vez lograda la unión teopática. Se trata de un símbolo espacial de gran riqueza intertextual y de notable apertura semántica.

Como era de esperar, los sanjuanistas de distintas escuelas críticas han asediado la espacialidad simbólica mística del carmelita desde los ángulos más diversos. Pero no se han detenido en un antecedente que ayuda a contextualizar el símil y que nos parece de extrema importancia: el concepto del espacio o *jóora* de la cosmogonía del *Timeo* de Platón¹. Como poeta renacentista educado en la cultísima Universidad de Salamanca, San Juan debió conocer la antigua imagen platónica, que pudo recibir a través de autores intermediarios como Plotino. Platón concibe la simbólica *jóora* como un receptáculo contenedor, que ampara como una madre, nodriza o matriz todo lo que nace, las imágenes del fuego, aire, agua y tierra que giran en un ciclo transformante² y se desprende de éstas sin jamás adherirse a ninguna. Platón, insiste en su naturaleza «oscura y difícil» pues la jóora es divina, siempre es la misma, informe y eterna, no es sensible pero «participa de lo inteligible de una manera que ocasiona la mayor perplejidad y dificultad de comprensión» (*Timeo* 51b1). Su razonamiento es infenable, sólo entre sueños podemos hablar del receptáculo, espejo del otro que busca mirarse en

¹ Platón, *Timeo*.

² Parecería que unos cuerpos engendran a otros ecos del ciclo heracliteano *Timeo* 49b8-d2.

lo idéntico (*Timeo* 52b4) como el hombre, al contemplar las revoluciones de la inteligencia celeste, busca reestablecer la armonía del alma y vincular el Todo o participar de la divinidad (*Timeo* 47b).

En el despojo de toda forma, la nodriza danza, se desnuda de olores como el excipiente base de todo perfume, queda lisa como el cuerpo blando, pero siempre permanece igual como el oro que adquiere varias figuras. Según Plotino, que adoptó el receptáculo platónico a la experiencia mística, el alma debe desposeerse de todo como la *jóora* para que nada «obstaculice su recepción de la plenitud y de la Iluminación» (*Enéadas* VI 9 7 8-17)³. Platón se sintió rendido ante la imposibilidad de poder explicar racionalmente su símbolo cosmogónico contenedor, exactamente como le pasaría a San Juan de la Cruz tantos siglos después.

En el «Cántico espiritual», San Juan de la Cruz intenta expresar su experiencia espiritual inefable concebida en la vertiente espacial dinámica de la poética mística de un receptáculo simbólico que es la sede de las epifanías divinas. El alma recibe perpetuamente los cambios caleidoscópicos en medio de la unión con el amor divino, pero no se ata a ninguna imagen. Esta es la base comparativa del alma sanjuanística con la *jóora* platónica o receptáculo que recibe las imágenes alucinantes de las transformaciones del agua, fuego, aire y tierra en circuitos incesantes, perpetuos, asombrosos, bellos e inefables, sin adquirir ni sujetarse a ninguna de las formas. En este estudio exploramos pues cómo en el «Cántico espiritual», desde una perspectiva ya no filosófica sino mística, San Juan compara el alma inquieta y voluble en proceso de deificación con un contenedor que, a su vez, es un simbólico cristal o espejo pulido, reflector de la Otredad⁴. Esta alma, «endiosada» en el momento de su transformación en Dios, describe un camino circular en su búsqueda de Dios, pues al encontrarlo dentro de sí, realmente no describe camino. Se trata de un dinamismo y de un camino espiritual que se anula a sí mismo, pues termina en el punto de partida. En el contexto de este constructo simbólico representativo de los movimientos incesantes del alma en el tránsito hacia Dios, San Juan se detiene en la práctica de la privación espiritual –que implica un alejamiento de las criaturas– y, sobre todo, en la búsqueda y la infinita fusión divina por amor. La experiencia del alma, «movidá» por el amor inmenso de Dios, excede todo límite, de aquí que el poeta místico acuda a un imaginario espacial dinámico.

«¿Adónde te escondiste, Amado?» comienza la lira del «Cántico espiritual». Estamos en un lugar escondido, en un espacio incógnito, que San Juan de la Cruz reclama desde el lenguaje apofático de la *docta ignorantia*: «Y es como si dijera: Verbo, Esposo mío, muéstrame el lugar do estás escondido» (CA1)⁵. La incógnita del espacio constituye el mismísimo Amado oculto, que se reclama, desde el principio, en términos espaciales. La amada, que personifica el alma, recibe la herida del amor divino, y enuncia enseguida su fiero canto de amor «y me dejaste con gemido», que inicia el tránsito y narra su salida tras el Esposo que se ha fugado como un ciervo veloz. Estamos ante un lenguaje muy familiar al de la *jóora* platónica. El poema inicia dándole relevancia al espacio, que

³ Plotino, 1998.

⁴ Ver López-Baralt, 2005.

⁵ Citamos siempre la versión CA del «Cántico espiritual» en el texto crítico Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*.

declara incierto, ya que es «escondido». Al igual que la *jóora*, el espacio es oculto y también es la imagen o el espejo, sede de la otredad: el espacio del Otro, del Esposo comparado con el ciervo que huye veloz, cuyo reflejo fugaz aparece y desaparece. El alma, como la madre y nodriza, es recipiente femenino del amor divino, y percibe fugazmente el tránsito del Amado, que se ha asomado para ocultarse. Pero la voz, móvil tras el amor divino, nos relata un tránsito incesante, un vaivén de trayectos por rumbos desconocidos («te escondiste», «me dejaste», «salí tras ti», «eras ido»). El quebranto amoroso, «clamando» en soledad, busca en lo oscuro la armonía de su mismidad, la unión transformante del amor humano con el amor de Dios.

En la lira 11, la fuente o «corazón» de la amada es el lugar escondido del Otro en el receptáculo de transformación mística. La Amada le propone a la fuente, en un reclamo extraño, su deseo de que refleje de súbito los ojos del Esposo, dibujados en sus propias «entrañas». Recordemos que el espacio-receptáculo de la *jóora* platónica es escondido, oscuro, pero es, a su vez, espejo o cristal. Estamos ante los ojos de Dios, pues la amada al fin ha llegado a descubrir el «adónde» oculto del Otro en los «semblantes plateados»: el Amado está o *es* su propio corazón/receptáculo. El vuelo que inicia la Amada es ahora un desplazamiento hacia su propio interior; los ojos de la Amada buscan y hallan en el espejo el esbozo de los ojos del Amado, reflejo de su corazón o microcosmos adentrado, se trata del auto-reconocimiento del alma en su interior. Dice a propósito Guillermo Serés⁶: «El alma, se ha reconocido interiormente y ha visto la anhelada imagen de su Esposo grabada: al constatar su común condición humana (ergo microcósmica) y la semejanza previa, puede amar al Esposo, transformarse en él». El receptáculo-espacio del alma en unión divina se manifiesta con plenitud: ambos-uno están escondidos dentro de su mismidad. Agua y fuego manan en el espacio del cristal iluminado. En la prosa, el santo añade otros sentidos y comparaciones teológicas al espacio/fuente: la fe es la fuente donde fluyen los bienes espirituales, y la fe es cristalina por Cristo (logrado el *descensus*) y por ser límpida y pura. También «esos semblantes plateados» son el recipiente o «vaso de oro plateado», pues aunque el mismo es de oro, está cubierto u ornamentado con plata y la fe es como un velo de plata que encubre la clara visión de Dios, comparado con la luz o el oro. Explica el poeta que «tras el dibujo de fe hay otro dibujo de amor [...] que es verdad decir que el Amado vive en el amante y el amante en el Amado» (CA 11-6). Comienza nuestro rastro espacial a hallar el punto de encuentro en la fuente donde nace la transmutación por amor: «y tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados, que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son uno» (CA 11.6). En la concepción neoplatónica del amor, la ipseidad y la transformación de los amantes es un tópico cristianizado por la patrística. Igualmente «los ojos deseados» o «rayos divinos» conllevan influencia platónica: «el amor nace de los ojos, que lanzan rayos de amor, a semejanzas de saetas»⁷. También hallamos reminiscencias platónicas del *Timeo* en la espacialidad sanjuanística del encuentro o nacimiento del amor por transformación en la simbolización de una cosmogonía espiritual. En la «cristalina fuente», el agua (espejo) y el fuego (rayos divinos), evoca los elementos del macrocosmos divino: igual que el fuego y el agua

⁶ Serés, 1996, p. 262

⁷ Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, p. 83.

sufren transformaciones ilimitadas dentro del espacio/receptáculo *jóora*, aunque de una forma oscura y difícil de explicar, como alude el poeta en la prosa sobre el recipiente de oro encubierto por la plata. Por otro lado, la identidad divina en los ojos espejados o dibujados en las entrañas del corazón del místico, también se asemejan al microcosmos del alma humana en el libro platónico de la creación. Recordemos la dualidad cósmica, el alma del hombre es una versión reducida del alma mundo. Los ojos micro-receptáculos de luz, también comparables en el texto platónico al espejo *jóora*, son portadores de «las previsiones del alma» y nacen como primer órgano dentro del microcosmos del cuerpo⁸. Los dioses hicieron que el fuego puro, que está en nuestro interior y hermano del fuego exterior, fluyera, y comprimieron éstos, sobretodo en el centro, de manera que no dejara pasar aquel otro fuego más grosero sino sólo el de índole pura. El fuego interior no quema sino ilumina. Al encontrarse lo igual con lo igual, se forma un todo compacto, la luz del día y la vista convergen y, debido a su semejanza, cuando el todo entra en contacto con algo transmite los movimientos hasta el alma y se produce la visión. Por la noche el fuego parecido se va, el interior se apaga y los párpados guardan el sueño. Las imágenes oníricas son comparadas con el reflejo de los espejos y de toda superficie brillante y pulida; así el ojo espeja la imagen invertida del cuerpo externo (*Timeo* 44d-46c). El macro-receptáculo del universo es el medio de los sueños-espejos; sólo el alma humana, con el intelecto, puede pulir el espejo, para verse en el reflejo de lo mismo, igual que la amada ante el hallazgo de los ojos-cristal divino. Sólo en este sentido espiritual es que el alma/microcosmos puede unirse al macrocosmos y vincularse al Todo.

La Amada, transformada también en la figura de animal, es la «paloma» (igual que la Sulamita), que parece surgir de las aguas profundas y asumir el vuelo en la altura. Sin embargo, San Juan advierte en la prosa que en el mandato «Vuélvete» el Esposo también la guía hacia el descenso, que se aparte de la altura, pues aún no está preparada. Accedemos a continuación al próximo panorama sanjuanístico, que ahora resulta ser más amplio y dificulta cada vez más trazar el rastro de cualquier camino:

13

La esposa
 Mi Amado las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos,

14

la noche sosegada,
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora.

⁸ Ver Serés, 2004.

La miríada de espacios cambiantes dentro del receptáculo del alma son reflejos de la Divinidad. El escritor místico expresa la unión transformante con imágenes caleidoscópicas ilimitadas y simultáneas. El receptáculo vuela, surca mares y es difícil poder determinar el «dónde» del *argumentum a loco* que pretende fijar la acción en un lugar único⁹.

Ahora parecería que nos detenemos en todos los distintos lugares al mismo tiempo o al margen del tiempo. Igualmente, en el espacio platónico eterno, la *jóora*, los cambios que ésta recibe son perpetuos, pero no necesariamente sucesivos, es decir, nunca sabemos cuándo ocurren. A su vez, los lectores disfrutamos «extasiados», una nueva paz, un nuevo orden, un nuevo cosmos recién creado. Estas escenas naturales de lugares variados, que en el fondo son ninguno, tampoco son estáticos, sino cambiantes, caleidoscópicos, son el Amado y Amada mismos en proceso de transformación. Hemos llegado una vez más al receptáculo místico de la *jóora*. El movimiento de la *enumeratio* desbordante en la apertura o ensanchamiento espacial, nos ha llevado a la anulación del lugar finito, al lugar eterno, ya que aquí el espacio es Dios. Cito al poeta en sus comentarios a estos versos:

En lo que se ha de entender que todo lo que aquí se declara está en Dios en infinita manera, o por mejor decir cada una de estas grandezas que se dicen y todas ellas juntas son Dios; que, por cuanto, en este caso se une el alma con Dios, siente ser todas las cosas Dios en un simple ser (CA 13-14. 5).

San Juan, al aludir a estos referentes naturales del *locus amoenus* «montañas», «valles», «ríos», «aires» y a las novedosas «ínsulas», como definidores de la esencia transformante divina, los convierte en elementos informes, igual que el receptáculo platónico *jóora*, el cual está despojado de toda forma y es, por más, invisible. Entendemos que aquí no se refiere al tópico medieval de leer el libro de la creación como signos de Dios, no es conocer por las criaturas a Dios sino por Dios a las criaturas¹⁰. Escuchemos al propio santo: «Y así, no se ha de entender que en lo aquí se dice que siente el alma es como ver las cosas en la luz o las criaturas en Dios, sino que en aquella posesión siente serle todas las cosas Dios» (CA 13.5). Para acentuar aún más su abstracción, estos elementos espaciales se unen a los versos de la lira 14 que son la continuidad de los atributos del Amado. Aquí se ha esfumado el espacio y el poeta alude a sensaciones incorpóreas que van acallando los sentidos. «La noche sosegada/ en par de los levantes del aurora»: el alma «después de un largo sueño, abre los ojos a la luz que no esperaba», mientras que «la cena que recrea y enamora [...] hace sentir al alma cierto fin de males y posesión de bienes» (CA 13-14 22, 23 y 28).

De una parte, la noche oscura e iluminada (complejo símbolo sanjuanístico), es también un espacio-cósmico espiritual embriagado de platonismo, donde el alma y el Amado unidos son el receptáculo místico mismo: el alma «recibe juntamente en Dios una abisal [inmensa] y oscura inteligencia divina». Pero la inteligencia oscura de Dios también es luz :

⁹ Ver Curtius, 1973, pp. 193-194.

¹⁰ Thompson, 2002, p. 255.

así como los levantes de la mañana despiden la oscuridad de la noche y descubren la luz del día, así este espíritu, sosegado y quieto en Dios, es levantado de la tiniebla del conocimiento natural a la luz matutinal, del conocimiento sobrenatural de Dios (CA 13-14 23).

También en la cosmogonía platónica hay cierta ambivalencia entre luz y oscuridad. En el *Timeo* se insiste en la oscuridad del receptáculo, no como un estado intermedio entre la inteligencia divina y la materia, sino en el sentido de la inefabilidad, ya que la mente no puede abarcar ni comprender cabalmente el concepto del receptáculo.

Si volvemos a la culminación de estas liras en el comentario 14-28, San Juan nos dice que la «cena» amorosa es «visión divina», es decir, es también contemplación en los círculos interiores del alma, microcosmos de «hartura y recreación» de la mismidad y la otredad, del Esposo y el alma. La cena de los amantes, es también ese espacio íntimo y secreto¹¹, donde Amado y amada se nutren del alimento¹², lo que no es otra cosa que la entrega amorosa. Volvemos circularmente al macrocosmos inicial «Mi Amado las montañas», pues aquí, dice el poeta en los comentarios, el alma gusta también de todos los manjares —refección de amor— que se podían comer en el arca del pecho de Dios (CA 13-14 3-4).

De otra parte, ahora el oído adquiere una presencia nueva en el orden cósmico espiritual de San Juan. La lira continúa la expresión rítmica de la nueva paz del orden creador, la nueva armonía ya lejos del caos. Ambas liras van juntas, con lo que prosigue el ritmo de las perpetuas transmutaciones (igual que la *jóora* platónica transformante). Estas sensaciones cambiantes, que tienen ecos del paisaje anterior, parecerían girar en un mismo ciclo. Nos referimos a los pasajes musicales del estado teopático en los versos: «los ríos sonoros» v.64, «el silbo de los aires amorosos» v.65, «la música callada» v.68, «la soledad sonora» v.69. La canción del quejido amoroso de las primeras liras (que hemos visto discurrir zigzagueante por la vía purgativa (CA1-11), a partir de la fuente de la transformación mística, se ha convertido en estas liras (CA13-14) en cantos de alabanza gozosa de amor y serenidad. La poética de la espacialidad mística de San Juan se enriquece con la influencia del neoplatonismo y del neopitagorismo, revividos en el Renacimiento, que se originan en la cosmogonía musical del «alma del mundo» del *Timeo*, como veremos más adelante. El alma, microcosmos del corazón fluctuante, recibe amorosa el sonido del universo, la armonía de las esferas platónicas cristianizadas por San Agustín y Boecio. «Los ríos sonoros» invaden el espacio místico, el torrente de las aguas embisten con su fuerza y se deslizan por toda la tierra: «hinchén todos los bajos y vacíos que hallan adelante [...] que tienen tal sonido que todo otro sonido privan y ocupan» (CA13-14. 9) Escuchamos las corrientes de arroyos que se desplazan y manan abundantes como «el pozo de aguas vivas» del *Cantar de los Cantares* (IV, 15). Las ondas del ruido acuoso fluyen por los aires, se dispersan e inundan el espacio en susurros amorosos, «el oído de la oreja» recibe secretos entre sueños. Es la música del silbo sereno que revelan nuevos sentidos espirituales, acallando los corporales, plenos en la armonía silente, Amado y Amada en unión transformante o, como dice San Juan, en «armonía de música espiritual» (CA13-14. 25). Traslucen las teorías del sonido callado

¹¹ Aurora Egido relaciona el silencio místico del santo con los espacios secretos (Egido, 1995, p. 188).

¹² Nutrirse del alimento (*trofos*) es también la imagen de la nodriza en el *Timeo*.

de nuestra alma en concordia con el ritmo universal del neoplatonismo intelectual y cristiano que estudia el poeta en las aulas salmantinas.

En los comentarios San Juan explora ampliamente el sentido de la audición, «el vasillo del oído». Aquí los referentes bíblicos se aúnan a los neoplatónicos en un mismo lenguaje. El alma escucha y recibe (recordemos que es un receptáculo) a través del oído espiritual la palabra bíblica, la voz del Espíritu Santo, la voz del cielo interior. La voz inmensa e infinita de Dios, «voz de muchas aguas y como voz de un grande trueno», también es voz suave de cítaras como si imitara el monocorde universal pitagórico, al cual también alude fray Luis de León en su hermosa «Oda a Salinas». San Juan cita, a su vez, del Apocalipsis: «Era como de muchos tañedores que citarizaban en sus cítaras», (CA 13-14 11), imagen que repite más adelante: «Voz de muchos citaderos que citarizaban en sus cítaras», (CA13-14 26), son alabanzas a Dios en «concordancia de amor». En el *Timeo* la Divinidad nos otorga el oído y la voz, pura música, para que, enamorados de la razón, busquésemos en nuestra alma la belleza y orden del universo. La palabra o el lenguaje, sirve al mismo propósito espiritual de buscar el orden; y el alma, a través del intelecto, halla la música de la armonía universal a través del sonido. No se trata pues de un placer irracional (*Timeo* 47 c).

Las «concordias de amor» sanjuanísticas del Amado- amada, de la mismidad y la otredad cantadas en el alma, observan una gran influencia platónico-agustiniana, en la comparación de la música espiritual y la música inteligente. Es la música como «ciencia de voz», dice San Juan, la música que sobrepaja todos «los saraos y melodías del mundo». En las lirás unitivas del poeta, el éxtasis del alma con Dios en armonía regocijante es la expresión del canto de alabanza del Universo divino que es Dios, con la música de Dios. El origen de las teorías sobre la armonía musical del cosmos (también llamado nodriza) corresponden al pasaje cosmogónico del Alma del mundo en el *Timeo* (34b.10- 37c.5). El demiurgo, al llevar el universo del desorden al orden, compone el Alma del Mundo en la combinación del ser eterno con la del ser que siempre se genera en tres mezclas: la del ser de cada uno de los anteriores, igual de la mismidad y de la otredad, divide las mezclas a imagen del sistema musical, en proporciones matemáticas de las consonancias perfectas y el tono, sobre las cuales se apoyan las relaciones armónicas de la octava musical. De las progresiones geométricas surgen dos círculos entrecruzados por el mismo centro como una equis, el círculo exterior con el movimiento de lo mismo y el interior el de lo otro. El primero constituyó el cielo de las estrellas fijas y el segundo el de los planetas. El intelecto acude a las revoluciones de la armonía musical del Cosmos y al ritmo para poner orden y concordia a nuestra alma por la desmesura. Tanto la armonía como el ritmo fueron obsequiados por las Musas (*Timeo* 47b-e) lo que tal vez podría recordar el «canto de serenitas», elemento femenino divino del alma en la espacialidad platónica sanjuanística.

Los giros transmutantes del alma no cesan, y San Juan los simboliza con una sucesión gozosamente zigzagueante de los *loci* más diversos: el tálamo púrpura, el huerto florido, las cuevas de leones, los escudos de oro: las imágenes inconexas parecen micro-receptáculos concéntricos que evocan las transformaciones simbólicas del alma en unión teopática. Circulan los aires amorosos, la amada recibe el toque de centella, bebe del Amado-nodriza el vino adobado de la bodega, duerme sobre los brazos del Amado. La *jóora* platónica —ya lo sabemos— es madre de toda generación, a la que sirve a

manera de nodriza. Los cambios sin límites del alma en transformación divina evocan pues el movimiento incesante de las imágenes en la *jóora*, donde constituyen un circuito continuo. Como los humores del cuerpo (*Timeo* 77-81), el alma del místico es igualmente sede alquímica del encuentro infinito.

Entendidos a la luz del voluble receptáculo platónico, los espacios sanjuanísticos en fluctuación perpetua parecerían adquirir pleno sentido. Giramos una y otra vez en torno al lugar escondido del encuentro místico, apenas hollamos los distintos *loci* «Allí» —las cavernas de la piedra, el muro, el ameno huerto deseado— para descubrir que no hay lugar ninguno. El microcosmos del alma gira sobre sí mismo como el macrocosmos estrellado: realmente *por aquí no hay camino*, como no lo había tampoco en el seno de la *jóora* del *Timeo*, donde todo se revolvió incesantemente. Y donde todo, eso sí, tenía que estar desasido y purificado, como en el alma en búsqueda de su propio ser divinizado.

La huella del platonismo espiritual, con la idea matriz del receptáculo/contenedor de imágenes cambiantes y de carácter ininteligible, parece evidente en los versos del carmelita. El poeta, claro está, le da un tratamiento distinto: íntimo, subjetivo y “microcósmico”, en vez de filosófico, y en ello sigue las huellas de Plotino, que adaptó a la experiencia mística la obra de aliento cosmogónico del *Timeo*. Su lenguaje espacial, que tanto debe, de otra parte, a los “dislates” del enigmático *Cantar de los Cantares*, es radicalmente nuevo en el contexto lírico y aún místico del Renacimiento europeo.

Referencias bibliográficas

- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- EGIDO, Aurora. «El silencio místico y San Juan de la Cruz», en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. José Ángel Valente y José Larra Garrido, Madrid, Tecnos, 1995.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María de Jesús Mancho, estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, «El dinamismo-místico en la cima del éxtasis: la “supraesencia del alma” de Rusbroquio, el “corazón” de San Juan de la Cruz y el qalb de Ibn Arabí», en *Fuentes neerlandesas de la mística española*, ed. Miguel Norbert Ubarri y Lieve Behiels, Madrid, Trotta, 2005, pp. 81-112.
- PLATÓN, *Timeo*, trad. e intr. de Conrado Eggers Lan, notas de C. E. Lan e Ivana Costa, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- Plotino, *Enéadas*, V, VI, Introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1998.
- SERÉS, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- , «‘Oh bosques y espesuras’: los cuatro elementos en el “Cántico espiritual”» en *Les quatre éléments dans les littératures d’Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, ed. Jean-Pierre Étienvre, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2004, pp. 31-45.
- THOMPSON, Colin P., *Canciones en la noche: Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, Trotta, 2002.

«Al duque de Lerma en esta enfermedad»: Anastasio Pantaleón de Ribera, las bubas y la política

Fernando Rodríguez Mansilla

Hobart and William Smith Colleges

Esta comunicación se propone analizar el poema «Al duque de Lerma en esta enfermedad» de Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), romance que escribe el poeta en convalecencia a su patrón. Se trata de una composición singular, en la medida en que fusiona el discurso áulico con la tradición satírico-burlesca que encuentra en la sífilis uno de sus temas favoritos. En el poema, Pantaleón ha de seguir de cerca los lugares comunes del lenguaje festivo en torno al mal francés, aunque la víctima de la enfermedad sea él mismo. Este elemento autobiográfico y la frágil situación del duque a la que aluden los versos hacen del poema un texto en el cual el lenguaje conceptista, la comicidad y la política están entrelazados de una manera ejemplar. Con este poema, Pantaleón no solo le rinde pleitesía al duque, sino que convierte su autorrepresentación en el testimonio original, tragicómico, de un poeta moribundo.

El tema del mal francés configura en la poesía de Pantaleón una suerte de ciclo, el cual podría considerarse un exponente más de los *cancionerillos de la sífilis* en las letras españolas¹. Considérese que las bubas de Pantaleón eran harto conocidas y en los poemas que evocan su memoria, nunca deja de mencionarse este asunto². En ese aspecto, podríamos decir que la particularidad del tema venéreo en manos del poeta madrileño es que el locutor burlesco que se construye en los poemas se identificaba completamente con el autor real, el permanente animador de las sesiones académicas. En literatura, siempre se está asumiendo una máscara, indudablemente, pero dicha celada coincidía, en el caso de Pantaleón, con la imagen de su yo público, el cual interactuaba

¹ Así se tipifica el corpus de textos de Pantaleón dedicados al morbo gálico en Ponce Cárdenas, 2007.

² Brown, 1980, p. 8.

con la imagen que de sí mismo desearía dar de acuerdo con el género lírico practicado (en este caso, el yo burlesco)³. En otras palabras: Pantaleón padece la sífilis dentro del texto y fuera del mismo.

El romance «Al duque de Lerma» posee una base autobiográfica que es central, ya que le añade un ingrediente de emoción íntima y sincera, si cabe, en un locutor burlesco que no duda en salirse de sus casillas para alertar a su protector de los peligros que le rondan. La composición de este poema debe remontarse a la etapa en la que empezó la larga agonía del poeta a causa de su mal, que se vio precedida por una herida que le dieron en una gresca en la que fue confundido con otro⁴. Parte de este expediente vital se encuentra registrado en el prólogo de José Pellicer a las obras poéticas de nuestro autor, impresas póstumamente, en 1631. En su texto, llamado «A los curiosos», el amigo de Pantaleón, tras referir los veinte meses de agonía del poeta, adereza la presunta causa de su deceso: «[padeció veinte meses] graves dolencias, producidas todas de una herida que le dieron inadvertidamente por otro, de que no convaleció hasta la sepultura, que es el último lugar del descanso»⁵. El amigo oculta la causa real de la muerte, las bubas, y más bien la atribuye a graves heridas inmerecidas. La publicación del diagnóstico del poeta, pese a su fama oral, hubiera sido quizás muy indecorosa; de la misma forma en que lo eran algunos versos que el buen Pellicer censuró.

Con todo, el dato aportado por Pellicer permite establecer la composición del poema a partir de la segunda mitad de 1627, cuando los dolores se habrían acrecentado, aunque aún conservaba el madrileño fuerzas para sus empeños líricos⁶. Escrito en octavas, el romance «Al duque de Lerma, en esta enfermedad» cuenta con veinte estrofas, de las cuales las primeras doce (vv. 1-96) poseen el cariz de un convencional poema satírico-burlesco, con todo lo artificioso y efectivo que puede llegar a ser en manos de un diestro versificador como Pantaleón. En esta parte, si bien el poeta se dedica a hilvanar conceptos cada vez más ingeniosos sobre las bubas que padece, no deja de enfatizar sus sufrimientos descarnados, identificándolos como un completo «martirio»⁷. El inicio del poema permite imaginar su sufrimiento de una forma muy gráfica e intensa: «Desde la zarza, señor / (pero sin aquel prodigio / de Horeb), os hablo / que quedo / tomando zarzajarillos»⁸. El grueso de los versos siguientes, que relatan los diversos pasos del tratamiento contra la sífilis, gira en torno a esta idea del sujeto (el

³ Las confusiones y distorsiones que la ambigüedad, inherente al discurso poético, producida por la, a veces, borrosa frontera entre el emisor (el poeta) y el locutor (el yo, construcción lingüística, que habla en el poema), se pueden estudiar de forma paradigmática en la poesía satírico-burlesca de Quevedo (Arellano, 1984, pp. 29-32).

⁴ Brown, 1980, p. 7.

⁵ Pellicer, «A los curiosos», en Ribera, *Obras*, p. 25.

⁶ A partir del testimonio de Pellicer, Ponce Cárdenas establece los meses de junio y julio de 1627 como el inicio de la etapa final de la enfermedad, lo cual lo lleva a afirmar que «el *cancionerillo de la sífilis* debió de componerse durante el segundo semestre de 1627 y a lo largo del año siguiente» (2007, p. 126). Se podría mejorar evitando la repetición. Señalo otros casos similares de la misma manera a lo largo del texto.

⁷ «Al duque de Lerma», v. 30. En adelante, todas las citas del poema analizado aquí provienen del texto editado por Brown, 1980, pp. 348-351. Hemos modernizado la ortografía y, cuando ha sido necesario, la puntuación. En Ponce Cárdenas, 2007, se ofrece otra versión del poema, con pequeñas variantes, de las que hemos prescindido, por no ser del todo relevantes para nuestro análisis.

⁸ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 1-4.

propio Pantaleón) quemándose como un condenado del santo oficio («érame yo ejecutoria / pero ya soy san Benito / que en la zarza me revuelco»⁹) o como un chorizo tendido en la parrilla; en alusión al «cocinero que, creyéndome chorizo, me espetó»¹⁰, o sea el espadachín que debió asestarle una herida que agravó su convalecencia. Cabe señalar que esta imagen de Pantaleón quemándose es la que evoca Lope de Vega en un fragmento de la *Gatomaquia*, cuando lo mienta «Pantaleón de la Parrilla»¹¹.

La susodicha imagen, que no deja de recordarnos, profanamente, a la de San Lorenzo, incide en la descomposición física del poeta, que se va siendo consumido por los sudores, las unciones y las sangrías. Primeramente, los sudores hacen que se sienta como un «Pantaleón del algalia», en alusión al gato de cuyas ingles se obtenía un aroma muy apreciado. Dichos sudores son producidos por la ingesta de zarzaparrilla, la cual lo deshidrata. A manera de queja, el poeta afirma: «Beberme las ventas pienso / de todos estos caminos / y echarme a Alcolea a pechos / si no pudiere su río»¹². En lo que se refiere a las unciones, el segundo método de alivio para la sífilis, lo han convertido en un «brujo de azogue»: un individuo que tiembla víctima de los vapores venenosos del mercurio y brujo en tanto se «unta» (práctica de los amigos de Satanás en sus ceremonias), pero también porque, como los condenados por hechicería, ha de sufrir el tormento de las llamas. Por último, refiere el tratamiento con ventosas, las cuales identifica con sacabocados, cuando sostiene que «hechas árbol de linaje / las espaldas he tenido / mordiéndomelas aquellos / sacabocados de vidro»¹³. No es necesario imaginar las cicatrices que dejarían aquellos surcos que trazaban ramas cual árbol genealógico.

El deterioro físico, producto de la enfermedad misma, es notable: perdido el apetito, débil, sufre dolores, equiparables a los del parto, en la pierna y la cabeza, de allí que Pantaleón escriba que «De parto una pierna tengo / y de parto el colodrillo / A Jove (madre dos veces) / en ambos daños imito; / que en mi muslo y mi cerebro / con dolores excesivos / Minerva corona infante / y Baco se aborta niño»¹⁴. Las referencias mitológicas son acertadas tanto en burlas como en veras: dentro del lenguaje estrictamente cómico, son chistes efectivos para aludir a los dolores en la cabeza y en la pierna; pero también nos dan pie, tal como veremos más adelante, a leer el poema como una combinación de las virtudes de Minerva (la sabiduría) y Baco (la alegría), entrelazadas en el discurso de Pantaleón a partir de su autoflagelación cómica inicial que antecede y opera de prólogo a la faceta política que ofrece el poema en su segunda parte.

Súmese a estos padecimientos inherentes a la sífilis los que han sido producidos por el médicos, los cuales rematan el martirio de nuestro poeta. Estos, dentro del registro satírico, son vistos como propiciadores de la muerte, por lo cual su figura se identifica, sistemáticamente, con las armas y con el sufrimiento físico que producen sus tratamientos¹⁵. Así, Pantaleón llama a quien lo trata «médico del Perrillo» (aludiendo a una especie de daga o espada pequeña llamada justamente así). En ese mismo sendero,

⁹ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 9-11.

¹⁰ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 17-19.

¹¹ La referencia de Lope se halla en Ponce Cárdenas, 2007, p. 124.

¹² Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 33-36.

¹³ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 77-80.

¹⁴ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 53-60.

¹⁵ Arellano, 1984, pp. 87-88.

los actos del galeno se consideran «yerros», con dilogía de «errores» y «espadas» hechas de este metal. Tantos «yerros» se han cometido que podrían satisfacer el hambre y dejar repleta a una avestruz, ave famosa por digerir hierro: ha sido purgado siete veces y lo han sagrado en diez ocasiones. El único alivio a este sufrimiento, declara el poeta, se encuentra en los libros, que le distraen, y las ventosas (dicho con sorna), aunque estas también producen que su espalda asemeje aquel «árbol de linaje» ya apuntado.

A lo largo de toda esta primera sección (casi el 60% del romance), el poeta ha llamado la atención sobre su sufrimiento. Aunque en clave burlesca y teniendo la risa de su señor como objetivo, no ha dejado de expresar su dolor y de representarse como un sujeto que sufre un castigo de llamas, sudores y, para colmo, tortura en manos de médicos desalmados. Es una manera paradójica de transmitirle al duque una noticia veraz sobre su estado de salud. Es su forma de decirle al duque: estoy sufriendo, pero voy a convertir este sufrimiento en una ocasión para hacerte reír, pese a (o con excusa de) narrar mis pesadumbres. Visto así, el romance de Pantaleón debe ser una de las máximas expresiones de la escritura como servicio. Por otro lado, si lo pensamos un poco más, no existía en aquel entonces otra forma de transmitir su sufrimiento. La sífilis se consideraba un mal que llamaba a la jocosidad y su tratamiento literario excluía toda perspectiva que no fuera carnalesca, salvo que, en el extremo opuesto, el tema se enmarcara en un discurso completamente moralista. Pantaleón se inclina hacia la comicidad, aunque su insistencia en palabras y expresiones que enfatizan el dolor, a sabiendas de que, fuera del texto, dicho dolor existe, abren una ventana hacia el testimonio vital y palpitante de una voz que, a continuación, se aparta del código burlesco y se orienta al discurso áulico.

Tras la extensa descripción de sus achaques, en parte efectos de la enfermedad y en parte producidos por médicos que aplican tratamientos excesivos, a lo largo de once estrofas, encontramos una que opera como una bisagra entre lo satírico-burlesco y lo cortesano, con un notorio cambio de enfoque: «Mas, ¿para qué os voy contando / mis males a dos carrillos / si llegan cuando mayores / a solo llamarse míos? / Muerto yo, importara menos / que haber, señor, padecido / vuestra inocencia pesares, / y vuestra hacienda peligros»¹⁶. El poeta deja de lado su dolor, lo pone al margen, lo vuelve secundario frente a lo que le puede ocurrir al patrón: un dolor real, presente, se pospone frente a un potencial peligro y malestar que se cerniría sobre el duque¹⁷. Pantaleón abandona el disfraz de gracioso (mérito adicional, dado que está enfermo y sufre muy en serio) y adopta un tono panegírico, al que sucederá la admonición política. He aquí un detalle importante que no debemos pasar por alto, para comprender cabalmente el punto de inflexión y articular, a la búsqueda de una coherencia, las dos partes, tan distintas, del poema: el mensaje de prudencia cortesana lo transmite un sífilítico, no una persona sana. Esto influirá notablemente en el valor que tiene el consejo.

La sífilis siempre ha tenido una faceta de represión moralista que otras enfermedades mortales más recientes no poseen. A diferencia de la tuberculosis o el cáncer, que producían el sentimiento de intriga respecto a su contagio y posterior desarrollo, que las

¹⁶ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 85-92.

¹⁷ A falta de información más exacta, Ponce Cárdenas especula, siguiendo el rastro de las isotopías presentes en el poema, una posible pérdida del favor real, a causa de un enemigo de la familia del duque (2007, p. 134).

hace tan misteriosas y espirituales, la sífilis nunca ha podido convertirse en una metáfora debido a que su origen estaba muy claramente establecido¹⁸. Por eso, antes que una metáfora, se convirtió en un tema en sí mismo. Un tema que tuvo, ciertamente, su máximo desarrollo en la vertiente satírico-burlesca, con todo el arsenal de conceptos para provocar risa que podremos encontrar en Pantaleón de Ribera y otros exponentes del género.

No obstante lo dicho, en el poema que nos ocupa, considerando el punto de quiebre áulico, la sífilis se aproxima a la metáfora en la medida en que opera como un rasgo distintivo de su locutor (figura que se proyecta al poeta mismo y se sobrepone a él), ya que la enfermedad lo equipara con el célebre artífice lisiado, Vulcano, el dios cojo¹⁹. A Cervantes le debemos el desarrollo de la imagen del autor como un lisiado, a partir de la evocación de la figura de Vulcano, el *artífice cojo*, como lo representaba López Pinciano en su tratado *Filosofía antigua poética* (1596). Mediante esta representación, Cervantes transmite un concepto de la relación entre autor y texto que no resalta la autoridad y el control, sino su impotencia o incapacidad de poner límites a su creación, que se le escapa de las manos²⁰. La encarnación precisamente del *artífice cojo*, creador lisiado que no tiene control total de su creación, es el alférez Campuzano de *El casamiento engañoso*, quien renguea producto de la sífilis y es autor de un diálogo-novela, cuya verosimilitud es motivo de debate y se encuentra marcada por la filosofía, la reflexión en torno a la lengua y la forma en que funciona la sociedad.

Pongamos en contacto la autoconfiguración de Pantaleón, roto y achacoso, con la imagen del alférez Campuzano, otro sifilítico, creador literario y emisor de un mensaje profundo para la consideración de su lector. Su propuesta en el romance ha sido reírse de sí mismo (llamar la atención sobre la enfermedad de una forma menos desagradable, llamando al humor, cumpliendo su rol de servidor) para luego dirigirse directamente a su receptor. De esa forma, Pantaleón trasciende las fronteras del poema satírico-burlesco y abraza el modelo epistolar para manifestar un consejo de prudencia cortesana. En el sendero del modelo del escritor sifilítico ensayado por Cervantes, con la experiencia real de la enfermedad padecida en su cuerpo, nuestro poeta se arroga una autoridad basada en lo defectuoso, magullado, lo descompuesto, con lo cual se yergue como la reserva moral del duque, desde su cama de enfermo. En tanto versificador de mérito y hombre de buen humor, Pantaleón daba una lección de humildad y de virtud mediante su contrario: ha sido un lascivo y pendenciero que sufre, que estaría más cerca de provocar pena que risa, aunque él se esfuerce en provocar esto último, para no causar molestia en su receptor directo, su patrón el duque de Lerma. El descontrol en torno al significado de su creación, el romance, se encontraría en ese mensaje político entre líneas que desborda lo cómico y se respalda en aquella vida disipada de la que sus versos son el producto final.

Ocupémonos ahora en describir el perfil de este noble al que dedicó Pantaleón aquellos emocionados versos. Nuestro poeta se llama su «criado» en varios escritos, dando fe de una relación de patronazgo consolidada y de largo aliento, que culminará

¹⁸ Sontag, 1978, p. 59.

¹⁹ Gaylord, 1983, pp. 99-102.

²⁰ Gaylord, 1983, p. 102.

solo con la muerte de Pantaleón. Uno de los hitos de esta relación se fecha hacia 1625, cuando el duque le dio una sortija de diamantes como premio de consolación por quedar rezagado en un certamen poético²¹. Justamente en mayo de este mismo año de 1625, el noble patrón de Pantaleón, Francisco de Sandoval Rojas y Padilla, asume el título de duque de Lerma, ya que anteriormente ostentaba el de duque de Uceda²².

Debido a los actos de su abuelo, el favorito de Felipe III, en la privanza y el desprestigio en que había caído la familia tras el cambio de régimen, el segundo duque de Lerma tuvo que cargar con una herencia política que debió influir de manera significativa en su carrera en la Corte de Felipe IV; no obstante, la familia todavía conservaba cierta franja de poder e influencia, debido a las alianzas matrimoniales que había formado en el reinado anterior. Elliott presenta la hipótesis según la cual, en 1626, sería aún probable hablar de una oposición o al menos una enemistad entre un círculo de siete nobles (incluidos el duque de Lerma y el de Híjar, ambos mecenas de Pantaleón) y la camarilla del nuevo valido: «Es muy probable que los siete estuvieran en el bando adversario de Olivares o que, cuando menos, hallaran temporalmente enemistados con él»²³. De allí que fuese de suponer que las maniobras del duque en la Corte no serían exclusivamente defensivas.

En la arena política, la propaganda es un arma poderosísima y de ella se sirvió, aplicando hábilmente el mecenazgo, el joven Sandoval. A sabiendas de que cargaba con la mala reputación de su familia, el segundo duque de Lerma se propuso ganarse a los poetas. Su liberalidad de patrón de las letras, poeta aficionado y organizador de certámenes literarios, sumada a una muy viril inclinación a las armas, que acrisolarían su nobleza, lo convierten en un personaje carismático, según el testimonio que de él nos han dejado sus protegidos. De acuerdo a testimonios de la época, era muy popular en la Corte alrededor de 1624, cuando participa en fiestas cortesanas ubicándose bastante cerca del rey²⁴.

Francisco de Quevedo, que no halagaba del todo gratuitamente, le dedicó dos sonetos muy sentidos: «Al duque de Lerma, maese de campo general en Flandres» y «A la huerta del duque de Lerma»²⁵. En este último lo llama «nieto magnánimo heredero»²⁶ y afirma que el duque «menos invidia teme aventurado / que venturoso»²⁷. Finalmente, Quevedo también le dedicó un opúsculo llamado *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval*, panegírico fúnebre en el que observa que su conducta siempre fue guiada por un afán de resarcirse de los errores de sus pasados²⁸.

Este era el patrón de nuestro poeta, según la visión que de aquel nos ha dejado uno de sus grandes admiradores. Pantaleón, por su parte, ratifica las virtudes del duque, advierte los peligros que lo acechan en Madrid y le ofrece su consejo, atendible por provenir de un enfermo que extrae de su enfermedad, causada por desatinos en su vivir,

²¹ Brown, 1980, p. 25.

²² Kennedy, 1968, p. 193.

²³ Elliott, 1990, p. 315.

²⁴ Wade, 1968, p. 253.

²⁵ Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, n^{os} 68 y 69.

²⁶ Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, n^o 69, v. 6

²⁷ Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, n^o 69, vv. 9-10.

²⁸ Quevedo, *Obras*, p. 271.

la prudencia requerida para la existencia del propio duque. Tras las loas a su claro linaje, que sería víctima de la mala fortuna, motivada por la envidia de los otros, compara la vida de Lerma con un barco en plena tormenta, dentro de la alegoría de la corte como un mar proceloso. El viento Austro, que se caracteriza por ser «lluvioso y molesto»²⁹, puede volcar su nave, por lo cual el duque debería buscar un puerto seguro, o sea un lugar al que retirarse para sobrevivir a la tormenta.

La siguiente estrofa contiene una elaborada advertencia en torno a la figura del rey: «No despedazar el Pardo / al cazador, que no ha visto / en su monte es accidente / del ocio, que no del vicio». Sabido es que Felipe IV era gran aficionado a la caza y que sus predios favoritos estaban alrededor, precisamente, del monte del Pardo. Pantaleón invierte la situación y representa más bien al duque como el cazador al que el felino podría matar: «el pardo» en este caso representa al poder real, el que hasta ahora puede que no haya «despedazado» al duque por haberse dedicado al «ocio». La proverbial ociosidad del rey, sobre todo en sus primeros años en el poder, ya había sido advertida y reprendida por el conde-duque de Olivares por esa época, precisamente en 1626³⁰ y seguiría siendo una cruz en la actitud de Felipe IV, dado al ejercicio cinegético y a las obras de teatro, así como a las actrices.

Ante la amenaza de un zarpazo real, Pantaleón le advierte al duque que debe renunciar a la carrera cortesana. Lo insta a que se retire a su feudo de Lerma, en un gesto que reproduce el consabido menosprecio de corte y alabanza de aldea. Aunque, el poeta lo admite igualmente, no será fácil para el duque asentarse en Lerma, considerando su afición a la principal actividad de un caballero: «Allí (para no emplearos / en marciales ejercicios, / a que os tuerce vuestra sangre, / vuestra fama, o vuestro brío), / viviréis al fin en ocio / más seguro, y más amigo / fuera del áulico estruendo / y el cortesano delirio»³¹. El duque ha de sosegar el ímpetu guerrero al que su naturaleza lo inclina.

La despedida no deja ser impresionante incluso cuatro siglos más tarde: «Yo acabo aquí mi romance / y solamente os suplico / que muda ceniza sea / después que la hayáis leído. / Que como soy pretendiente / es siempre discreto aviso / en las materias de riesgo / callares y cortapicos»³². El duque debe eliminar el poema, porque puede ser peligroso para Anastasio que se sepa que le ha escrito tal consejo. Y le exige a su destinatario, el duque, que lo quemé, que convierta el manuscrito en «muda ceniza». La referencia al fuego nos remite a las primeras líneas del poema, en que Pantaleón se refiere a la zarza ardiente, caracterizando la parte de su tratamiento, una de las más emblemáticas, que le produce los sudores. De allí su sensación de estar en una «parrilla» como un mártir de la fe, otro San Lorenzo. Si ese calor que se identifica con el fuego es el que activa las palabras del enfermo, el que le da el impulso (o sea, su propio padecimiento), el fuego que consumirá el papel es un fuego que exime de culpa. En «muda ceniza» también se convertirá el pobre poeta, cuando tanto tratamiento con zarzas lo lleve a exhalar su último aliento y finalmente deje de hablar.

²⁹ Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, libro 3, cap. 2, p. 60.

³⁰ Elliott, 1990, p. 210.

³¹ Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 145-152.

³² Ribera, «Al duque de Lerma», vv. 153-160.

¿Hizo caso el duque de Lerma al consejo que le dio su moribundo poeta paniaguado? Parece que no. Luis Fernández Guerra nos da más datos de su trayectoria: marchó a Lombardía en 1629 (antes de partir debió de ocuparse de los gastos de las exequias de Pantaleón) y a Flandes en 1631, donde falleció en acción de armas y envuelto en la gloria cuatro años más tarde, en 1635³³. Por su parte, Pellicer, en 1631 fue lo suficientemente discreto para eliminar la alusión a quemar el romance, con lo cual protegía tanto a los vivos como al muerto de represalias por enfados antiguos, aunque con ello despojaba al lector de la opción estética de vincular el cierre del poema con su inicio, o sea empatar la relevancia política del poema como un todo con el sufrimiento fáctico del poeta.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Josef de, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Fermín del Pino Díaz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984.
- BROWN, Kenneth, *Anastasio Pantaleón de Ribera. Ingenioso miembro de la república literaria española*, Potomac/Madrid, Studia Humanitatis/Porrúa Turanza, 1980.
- ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Real Academia Española, 1871.
- GAYLORD, Mary, «Cervantes' Portrait of the Artist», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 3, 2, 1983, pp. 83-102.
- KENNEDY, Ruth L., «Pantaleón de Ribera, 'Sirene', Castillo y Solórzano, and the Academia de Madrid in Early 1625», en *Homage to John M. Hill In Memoriam*, ed. Walter Poesse, Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 189-200.
- PELLICER Y TOVAR, José, «A los curiosos», en Ribera, Anastasio Pantaleón de, *Obras*, ed. Rafael Balbín de Lucas, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1944, vol. 1, pp. 11-37.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*, *Críticón*, 100, 2007, pp. 115-142.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, «Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma», en *Obras*, ed. Aureliano Fernández Guerra, Madrid, Rivadeneyra, 1952, vol. 1, pp. 270-273.
- RIBERA, Anastasio Pantaleón de, «Al duque de Lerma», en Brown, Kenneth, *Anastasio Pantaleón de Ribera. Ingenioso miembro de la república literaria española*, Potomac/Madrid, Studia Humanitatis/Porrúa Turanza, 1980, pp. 348-351.
- RIBERA, Anastasio Pantaleón de, *Obras*, ed. Rafael Balbín de Lucas, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1944, vol. 1.
- SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- WADE, G.E., «Tirso and the Court Circle», en *Homage to John M. Hill In Memoriam*, ed. Walter Poesse, Bloomington, Indiana University, 1968, pp. 243-258.

³³ Fernández Guerra, 1871, p. 386.

Para la caracterización del libro de poesía en el bajo barroco

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba

La segunda mitad del siglo XVII, tras el *Parnaso español* de Quevedo (1648), aún vería aparecer ediciones poéticas de autores de cierto relieve a los pocos años de su muerte. Es el caso, por ejemplo, de Antonio de Solís, Salazar y Torres, Coloma o el afamado Vicente Sánchez. Tras el fallecimiento de los poetas sin dar los versos a la imprenta, allegados de distinta condición inician o completan la tarea de recolección de los textos. En algunos casos, como el de los villanciqueros, las composiciones habían tenido una particular y específica vida editorial previa, a través de los pliegos y ediciones *ad hoc* de lo compuesto para ocasiones más o menos seriadas. Al de Sánchez podría unirse el nombre de Pérez y Montoro, del que aparecieron dos gruesos volúmenes póstumos, en cuyas páginas se recopilaba, entre otros textos, la amplia serie de villancicos editados previamente en sucesivas entregas. El caso nos sitúa en las primeras décadas del siglo XVIII y representa la proyección, aunque languideciente, de una práctica reconocible en el período áureo.

Como señalara Rodríguez Moñino, en su matizable, perspectiva sobre la transmisión poética, nos hallamos ante la pervivencia de los usos del acceso a la imprenta de los versos de Góngora, Quevedo, Paravicino o los Argensola. Sin embargo, junto a ellos encontramos el ejemplo de Lope de Vega y su sistemática frecuentación de la imprenta; aunque en menor medida, sus pasos fueron seguidos en la primera mitad del XVII por autores tan ajenos a los halagos del vulgo como Jáuregui, Bocángel o Salcedo Coronel. Como ocurriera con la tensión entre dos modelos estilísticos, los poetas del bajo barroco se encuentran con dos opciones editoriales, también en este caso representadas por Góngora y Quevedo, de un lado, y el Fénix, del otro, esto es: mantenerse ajenos al cauce de la imprenta u orientar su escritura a una difusión concebida ya en letras de molde. A los nombres citados en la práctica tradicional podrían sumarse otros, como los de

Antonio Hurtado de Mendoza o Bancos Candamo, que combinan un prestigio adquirido en el marco cortesano o en las tablas escénicas con una sistemática renuncia a la edición de sus muestras líricas. Su número no podría extenderse para nombres de algún peso más allá de los mencionados. Junto a ellos, en cambio, se multiplican los volúmenes impresos por autores de cierta entidad a lo largo de su vida, incluyendo casos de insistencia en esta práctica. Más de medio centenar de títulos pueden registrarse con estas características, aun prescindiendo de volúmenes colectivos y pliegos, y entre sus autores destacan nombres como los de Miguel de Barrios y Enríquez Gómez, López de Zárate, Vaca de Alfaro y Ovando, Melo y Faria e Sousa, Jacinto de Evia y sor Juana Inés de la Cruz, López de Vega, Polo de Medina y Ulloa y Pereira, o el príncipe de Esquilache, el marqués de San Felices y el conde Rebolledo. Más incluso que por su número, la nómina destaca por la variedad de perfiles, en camino de la constitución de un auténtico campo literario, donde conviven o se oponen la práctica profesional, más o menos marginal, y la posición de centralidad social. De nuevo, el registro de nombres como los de Eugenio Gerardo Lobo, Torres Villarroel y Álvarez de Toledo en el xviii acredita la persistencia, hasta su establecimiento definitivo, de esta práctica. Su consideración se impone, por tanto, como una clave fundamental para el análisis del desarrollo de la lírica en el bajo barroco, pero antes de avanzar en este camino es necesario reparar en los problemas planteados por un giro pragmático de tal entidad, comenzando por el de la propia caracterización del volumen de versos en lo relativo a su composición y disposición.

LOS MODELOS DEL LIBRO DE POESÍA

Las modalidades genérico-editoriales desplegadas por los poetas clásicos contaron con los ejemplos de los bucolistas, elegíacos, líricos *sensu stricto*, satíricos o seguidores de la silva estaciana. La relación estrecha entre molde métrico y forma genérica se tradujo en los criterios de agrupación y división de los textos, así como en los formatos para la difusión, resultantes en unidades marcadas por la homogeneidad, como los libros de odas, de elegías o de églogas, con los cánones respectivos de Horacio, Ovidio y Virgilio. La lírica vernácula y, en particular, sus formas de composición y transmisión rompieron con esta práctica editorial. Cuando, en las cercanías de la invención de la imprenta, comienza a plasmarse el interés por recoger y ordenar los *corpora* poéticos, con la muestra señera del debido a Juan Alfonso de Baena, el modelo clásico se ha difuminado en el horizonte y son otros los planteamientos, como son otros los rasgos de la poesía cancioneril y sus practicantes. Desde estas muestras, la lírica romance castellana hasta el asentamiento del libro de poesía en su sentido más preciso recorre unas etapas claras y significativas.

El acta poética que Baena recoge de la vida poética y social alrededor del trono de Juan II y para uso de su entorno constituye el paradigma del cancionero cortesano. Como la práctica de la poesía en ese marco, se trata de un volumen de autoría colectiva, donde se refleja la condición de oralidad en la composición de las piezas y su directa relación con una pragmática propia de la sociabilidad nobiliaria. A ella se vincula la composición de unas piezas de naturaleza tan abierta en sus formas como definidas en sus contenidos, al girar en torno a motivos identificables entre un conjunto reducido,

propiciando continuaciones, glosas, respuestas, ecos y otros ejercicios de dominio técnico de escuela donde se disuelve la individualidad autorial. Ni siquiera la distribución de los textos recogidos en el cancionero bajo los rótulos nominales de sus autores disuelve esa sensación de composición colectiva y convencional, acorde con la caracterización de su materia dominante, una concepción amorosa con las marcas inexcusables de lo caballeresco y cortés, y con los rasgos estilísticos que conlleva.

La alternativa al modelo cancioneril se plantea con la adaptación del legado petrarquista, cuya novedad esencial consiste, precisamente, en la construcción de un cancionero unitario en todas sus dimensiones. Los *rerum vulgariarum fragmenta* o *rime sparse* se convierten en los códices tardíos encargados y supervisados por el humanista y cantor de Laura en un auténtico *canzoniere*, donde la firma individual es la rúbrica última de un proceso orientado, desde la conciencia de la esencial condición escrita, a la ordenación de las piezas en un discurso único, un *itinerarium mentis* que traba un argumento y construye una personalidad, al tiempo que determina una lectura de conjunto. El cambio es acorde al operado, aun antes de ser definitivamente codificada desde la tradición neoplatónica, en la concepción filigráfica, una noción amorosa ligada a la devoción a una única dama y a la consiguiente introspección y exploración sentimental, proyectada en una nueva retórica, pero también en una propuesta editorial que, al unificar vida y poesía, tiene en su ordenación un asunto esencial.

Uno de los problemas esenciales del *canzoniere* se mantiene durante más de un siglo (desde las *Obras de Boscán y Garcilaso* al *Parnaso español*) para las recopilaciones con carácter póstumo o pre-póstumo, esto es, cuando la compilación y sus problemas se plantean al final de una vida y, a diferencia del modelo del cancionero, para el conjunto de la producción lírica de un autor¹. Sin el sentido unificador de la materia amorosa en la ortodoxia platónico-petrarquista, la producción de los poetas entre el XVI y el XVII, definitivamente en este último siglo, viene marcada por su heterogeneidad argumental, traducida en diversidad de registros y moldes formales, lo que plantea un nuevo problema de ordenación, para dar sentido a la diversidad. La completitud de la edición, en la línea de las ediciones de *opera* de los clásicos, mueve el empeño de conciliación de la riqueza proteica de una escritura con una entidad autorial individual, y ello sin romper con los principios vinculados al valor del *decorum* o *aptum*. La división un tanto artificial en categorías genéricas, sin resolver el problema esencial, plantea otros nuevos, como su criterio o número. Las diferentes soluciones de las ediciones canónicas de Góngora y Quevedo, de acuerdo con las diferencias esenciales entre las dos poéticas, reflejan los extremos de las opciones, con una división por criterios formales (el metro) y sin número predeterminado, del lado del cordobés, y una organización por razones temáticas determinada por la serie de las musas, para el madrileño.

La situación y sus disyuntivas cambia radicalmente para quienes, en la misma cronología, enfrentan la empresa de editar en plena trayectoria creativa una parte de su obra individual y, sobre todo, hacerlo con un principio de caracterización, que puede hacerse distintiva respecto a futuras entregas de similar condición. Con antecedentes destacados, como el de Espinel y su transición desde el esquema del cancionero petrarquista al de las “diversas rimas” que titula su volumen de 1591, son las *Rimas* de

¹ Ruiz Pérez, 2009; García Aguilar, 2008.

Lope en sus sucesivas ediciones las que consagran, en una conjunción inicialmente inseparable, el paradigma del libro de poesía y su esencial variedad. Ésta resulta sostenible mientras se considera un valor positivo, propio de la naturaleza, desde la dimensión formulada en el reiterado verso de Aquilano (“per tal variar natura é bella”) a sus modalidades más barrocas. Pero ésta es la época del artificio, y en éste mantiene su valor la capacidad de reducción a la unidad por más problemática que ésta resulte y al margen de su desplazamiento desde los principios de la poética neoaristotélica.

Aparece en esta vía un concepto nuevo, correspondiente a una realidad en proceso de instauración entre las prensas y el lector. Se trata de formalizar una noción entre la fluidez de una poética con base en la oralidad y un sentido de la *auctoritas* basada en la monumental y póstuma recopilación de *opera quae praestant omnia*. En su consideración aislada, el nuevo volumen de rimas entregado a la imprenta por el autor plantea ya un serio problema de diseño editorial, relativo a su formato y sus contenidos. Para su resolución requiere un elemento articulador, desde su rotulación a la *dispositio* adoptada, con una progresiva vinculación entre ambos extremos. La propia materia poética, orientada a ser informada por las emergentes modelizaciones editoriales, se verá afectada por el proceso, con dimensiones de notable trascendencia. La tendencia se acentúa cuando los poetas se plantean trasladar la *varietas* desde el interior del volumen a las relaciones con otros posibles en una trayectoria creativa cada vez más inclinada a la profesionalización o a una frecuentación creciente de la imprenta. Si el caso se generaliza a partir del ecuador del siglo XVII, ya se aprecian signos en torno a la edición quevediana, que marca un hito de referencia.

El *Parnaso español* culmina la tendencia a incorporar a los frontispicios de los volúmenes de versos referencias vinculadas al escenario apolíneo, con recurrencias de lirás y cítaras, musas, castalias, heliconas..., localizables en las ediciones de Bocángel, Salazar y Torres, Barrios, sor Juana, Salcedo Coronel, Polo de Medina, Vaca de Alfaro y otros nombres señeros de la lírica postgongorina. Atrás quedaban los títulos vinculados a una fábula, invocada en la portada y dispuesta estratégicamente para otorgar un principio de unidad a un volumen de contenidos heterogéneos. De nuevo Lope, con *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) proporciona el modelo de titulación y organización, aunque en este caso con escasos seguidores, como Salcedo y Colodrero. Sin duda, el vuelo exento de la fábula mitológica no burlesca para ocupar el vacío dejado por la épica culta limitó sus posibilidades de convertirse en eje articulador de un poemario lírico. En consecuencia, los autores de la segunda mitad del XVII debieron volver su vista en otra dirección para encontrar respuestas a sus demandas editoriales.

El proceso coincide con el de la multiplicación de autores dados a la publicación de sus versos, insatisfechos con la difusión manuscrita. Más allá de declaraciones de resistencia, sólo interpretables en el marco de las retóricas prologales de *captatio benevolentiae*, se aprecia la voluntad manifiesta en los autores, comenzando por quienes presentan sus reticencias en los preliminares del libro impreso. El ejercicio de esta voluntad desarrolla una conciencia creciente de las implicaciones de la práctica correspondiente y, lo que es de mayor interés y trascendencia, un conjunto de estrategias para administrar en beneficio propio los cambios derivados de la formalización en la imprenta del libro de poesía. A nuestro juicio, resulta muy difícil desvincular estas estrategias del inicio de una nueva etapa en el curso de la lírica del siglo XVII, un cambio

que, junto a razones de orden estético más amplio, se relaciona en la poesía con la consolidación del canon de autores nacionales y un seguimiento de los mismos que incorpora, con la persistencia de los estilemas más superficiales, un sesgo de diferenciación, sin que el englobarlo bajo el marbete de “bajo barroco” implique un componente de minusvaloración.

ALGUNAS CALAS

En la cronología de una generación podemos destacar tres estrategias autoriales para la edición de sus versos en un marco de amplio y reiterado contacto con la imprenta, directamente relacionado con los entornos granadino y zaragozano en que se inscriben escritura y edición de Trillo y Figueroa, de Torre Sevil y López de Gurrea². Salvo el último, son autores recurrentes en el acceso a la letra de molde. Aunque sólo publican un poemario, manifiestan su conciencia editorial en una rotulación descriptiva muy ligada en todos los casos al criterio dispositivo adoptado para resolver unidad y variedad de sus contenidos, pero también, sobre todo en un caso, para dotar a la entrega de un principio de distinción susceptible de hacerse operativo de plantearse el autor una nueva empresa de compilación y edición de sus versos. En el caso de Trillo, sus *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* (1652) ofrecen desde el título una explicitación de la solución adoptada y una elección de cierta novedad respecto a los criterios habituales de distribución de la materia lírica. López de Gurrea, por su parte, en las *Clases poéticas. Dividense en histórica y fabulosa, amorosa, lírica, jocosa y piadosa, en variedad de metros y asuntos* (1663) sigue esta propuesta de resolución de la variedad, pero la diferencia cronológica parece reflejarse en dos extremos: la ampliación de categorías y una preocupación por la novedad y la conceptualización, perceptible en la singularidad del encabezamiento del título, por más que asegure el entendimiento y el interés del lector en la explicitación de la *varietas* de su oferta. En cronología intermedia y a distancia conceptual de ambos se sitúa la propuesta de Francisco de la Torre y Sevil, con su *Entretenimiento de las musas en esta baraja de versos* (1654); no faltan los elementos de explicitación de la variedad: *Dividida en cuatro manjares, de asuntos sacros, heroicos, líricos y burlescos* es la referencia que completa el título e insiste en poner de manifiesto la amplitud de posibilidades para el gusto del lector, pero también la preocupación por parte del poeta de no perder el criterio unitivo de la composición, en este caso un procedimiento ingenioso que, entre otras cosas, neutraliza la oposición entre culto (las musas) y popular (la baraja), como una marca de una poética concomitante con la *varietas*.

Los tres libros presentan evidentes diferencias en las soluciones adoptadas. Para Trillo la elección es la de un modelo tripartito, no infrecuente en volúmenes precedentes de “varias rimas”. Su esquema es el de la estructura retórica, que comienza con un apartado relevante, el de las poesías heroicas, y deja en el centro la parte considerada más *humilis*, la satírica. La divergencia respecto al patrón establecido en la fórmula oratoria se produce al adelantar la materia más elevada, generalmente reservada para el final; con ello obedece al patrón en boga, donde se generalizaba el encabezamiento del volumen con una fábula, un texto mayor o, como en este caso, una materia destacada.

² García Aguilar, 2009.

Aunque no es significativo respecto a volúmenes precedentes, se convierte en distintiva respecto a las dos otras obras consideradas la ausencia de poesía sacra. La división se hace explícita en la portada sin ningún tipo de justificación, apoyatura o modelo.

En el volumen de Torre y Sevil encontramos una fórmula tetramembre, apoyada en un molde heterónimo que sirve de pauta para la distribución de la materia. Así, los asuntos sacros corresponden a los oros, los heroicos a las espadas, los líricos a las copas y los burlescos a los bastos, en una identificación que no precisa de mayor justificación³. El otro elemento de distinción respecto al molde precedente es la elección de una *dispositio* claramente descendente, que lleva sin quiebras de lo sacro a lo burlesco, en la línea de apertura con la materia más elevada y recuperando para la *humilis* su postergación al final del volumen. El paso de la baraja al libro, siguiendo la definición de Covarrubias, supone la operación de encuadernar, esto es, organizar los fragmentos en una estructura decididamente fijada, como si el “entretenimiento” del lector necesitara para su sustento la artificiosa labor del poeta-editor.

En las *Clases poéticas* López de Gurrea insiste en la necesidad de un criterio o, al menos, una evidencia en la organización del poemario. Amplía a cinco las categorías, introduce alteraciones respecto a los modelos previos de ordenación y, lo más distintivo, pone especial énfasis en la caracterización de cada uno de los apartados. Rehuyendo el orden lineal, apuesta por un principio de simetría, no ajeno del todo al criterio retórico. En el esquema pentamembre se disponen las materias heroica y fabulosa, la amorosa, la lírica, la burlesca y la sacra, y se producen unos curiosos emparejamientos. Las dos formas más elevadas ocupan el principio y el cierre, reservando para esta posición, de acuerdo con los preceptos de la retórica, la más destacada, lo que, por otra parte, devuelve la poesía religiosa a su lugar más frecuente en los poemarios que la incluyen con la profana. En cambio, en el par de argumentos amorosos y burlescos el orden se invierte, adelantando la forma menos *humilis* para evitar un salto excesivo en la lectura, de menos trascendencia cuando, al final, se produce en el sentido de la elevación. En medio, a manera de eje, aparece la categoría lírica, en su específica caracterización a partir del canon horaciano, aunque con tendencia, ratificada por su posición, a asumir un papel más englobador. Colocada en el centro en su significación más restringida, la lírica encuentra un modo de resolver en unidad, la de la *dispositio*, su esencial *varietas*, adaptándolo a las exigencias de un volumen. En el proceso, el poeta recurre a una expresa delimitación de las categorías empleadas con las “razones” que coloca como preámbulo de cada apartado, dando cuenta de su especificidad, en un despliegue analítico que sustituye la sintética imagen adoptada por Torre y Sevil en su *Baraja*.

Las diferentes soluciones no encubren lo que tienen de respuestas paralelas a un problema común. Los esfuerzos editoriales de los autores evidencian los problemas de composición del libro de poesía, una realidad a la que se enfrentan de manera cada vez más insoslayable quienes conciben su práctica en este horizonte, tan apartado de los usos ligados a un modelo compositivo procedente de la tradición cortesana. Cuando el libro de poesía se constituye en una empresa como tal para el autor, no como el fruto de

³ Valga, en todo caso, recordar que la relación entre copas y lírica puede encontrarse en la caracterización horaciana de la materia de las odas, que incluye la celebración de los banquetes y se vinculan a la bebida.

una azarosa recopilación, emergen los problemas derivados del paso de los textos, más o menos fragmentarios, al macrotexto, con su tendencia a la organización. Los cambios no son menores; más bien podemos considerarlos el reflejo o la manifestación más superficial de unas alteraciones radicales, por las cuales la poesía se encamina a su definición en la modernidad. Plantear la composición de un libro supone el paso definitivo de la oralidad a la escritura, por más que muchos poemas sigan manteniendo en su versión impresa las marcas pragmáticas de un origen oral, bien que diluidas en su paso al papel y, en particular, en su disposición junto a textos de otra naturaleza. En el libro el poema abandona las vinculaciones con una circunstancia que pudo darle origen o motivación, ahora alejada en el espacio y el tiempo y, sobre todo, en la referencia del lector; en su lugar emerge una recepción descontextualizada, en la que el poema debe sostenerse por sí mismo, camino de una inmanencia y autonomía específicas, por más que en ocasiones explote los recursos de una retórica de la presencia, propia de una realización simultánea y compartida. En este punto se produce la escisión más radical respecto a los modelos previos, con una distancia prácticamente insalvable para la retórica: alejado de los salones cortesanos o académicos, el poema impreso en las páginas del libro pasa de la circulación en un ámbito reducido y homogéneo, de iguales al creador, incluso en su dimensión poética o versificadora, hasta un espacio pendiente de delimitación, el vasto e inquietante horizonte de un lector distante y múltiple, marcado por la heterogeneidad y la amenazante posición adquirida mediante el acto de la compra del volumen, cuando la posesión parece traducirse en una patente para el juicio arbitrario. De manera consciente o inconsciente, en el ejercicio editorial de los poetas se manifiestan de manera creciente las estrategias que pretenden dar respuesta a cambios tan trascendentes en su arte.

UN OBJETO PARA LA LECTURA

La preocupación por la recepción de sus textos y los intentos de orientarla en algún modo centran muchos de los preliminares de los libros, con una llamativa pérdida de importancia de la dedicatoria al mecenas ante el peso creciente de los prólogos al lector, tras un período de convivencia relativamente breve y no siempre exento de problemas. Si el fenómeno es apreciable en otros géneros, cobra relieve específico en el libro de poesía. Valga el ejemplo de las redondillas enderezadas por Torre Sevil “Al lector”, en el verso destinado a hacer más fluido el tránsito entre la escritura del poeta y el funcionamiento de su objeto en manos del consumidor del libro impreso. La conclusión del poema prologal es expresiva:

Vario tu gusto he de hallar,
y así es bien tanto concierto
manjar, buscando la suerte
de darte por tu manjar.
Si eres templado, aun pintadas
las copas te han de ofender;
si cobarde, no he de hacer
que te entres por las espadas.

Escoge, que a todo acudo,
dando con igual conceto
el oro para el perfeto,
el basto para el agudo.

Y aun así el nombre mudarme
quise, porque cuando pasa
tanto libro, no haré basa [baza],
y es osadía el nombrarme.

Pero, si no soy molesto,
y en aplausos que repartas
me respondes a estas cartas,
echaré en otras el resto.

Si al necio le dan espantos
estos entrincados modos,
yo no escribo para todos,
porque no juego con tantos.

Con la explotación conceptuosa de los motivos del juego⁴ y una recurrente explicitación del sentido de los palos de la baraja aplicado a su libro, Torre y Sevil manifiesta la dualidad en la que se mueve el poeta en estos momentos, entre una pseudonimia⁵ acorde a la baja consideración aún concedida a la publicación de versos, sobre todo en la aristocracia, y la promesa de una nueva entrega, propia de un profesional de la escritura en seguimiento de lo establecido por los géneros narrativos. El dilema se resuelve mediante la apelación al gusto y en el apunte de un criterio selectivo, el de quien no escribe para todos o, al menos, rechaza el juicio de los menos discretos. Sin embargo, el poeta es consciente de la variedad de ese gusto y, por ello, responde ampliando los registros de su libro, de forma que muchos puedan encontrar en él algo que les agrade. Sin duda, es una actitud más cercana a la del profesional que a la del estricto poeta cultista. En todo caso, una posición que sólo tiene sentido en el escenario impreso y en la capacidad del libro de poesía.

Los procedimientos de ampliación en el campo de la *inventio* acarrear los problemas propios de la *dispositio*, uniendo la cuestión de la materia con la de su articulación, asunto este último que pasará a convertirse en central, en la verdadera materia para la composición editorial del libro de poesía. Una faceta no irrelevante en el marco de esta problemática la constituyen los criterios de clasificación de la obra lírica, en una apertura cada vez mayor a partir de la relativa homogeneidad de los cancioneros cortesanos o petrarquistas. Ciertamente, el último siglo había supuesto la incorporación de nuevas modalidades, tanto cultas como populares, pero es el libro de poesía en su definición seicentista el que propicia su convergencia en un espacio compartido, el de la página impresa. También en faceta de editores, la preocupación por definir los grandes géneros había sido central para los inscritos en una poética cultista de base humanista, según ponen de relieve los comentarios de Herrera y Faria e Sousa a los respectivos creadores del canon poético español y portugués. Frente a sus extensos y eruditos

⁴ Étienvre, 1990.

⁵ El volumen aparece firmado por “Feniso de la Torre, natural de Tortosa”, en un ambiguo juego de máscara, entre el ocultamiento y la mostración.

discursos sobre cada una de las formas genéricas tomadas de Petrarca o de los clásicos grecolatinos, para quienes la edición es una labor más simple y atendida a su propia obra la dominante es la preocupación por la organización de su poemario, constante en los autores de la mitad del siglo XVII en que se regulariza su práctica. Se trata, en definitiva, de algo propio, si no de profesionales, de autores vinculados a la imprenta y, sobre todo, que conciben la difusión, y progresivamente la propia composición de su obra, en esa clave.

Con ella es posible avanzar en la consideración de una producción poética que inflexiona la trayectoria anterior. En su explicación no resultan suficientes las explicaciones de base idealista (el cansancio de las formas), de carácter fatalista (la desaparición de los grandes nombres) o teñidas de un simplista sociologismo histórico (la fase descendente en el ciclo del imperio). Preferible resulta atender a los argumentos extraídos de la consideración de la dinámica específica de la poesía, inmersa en estos años en la progresiva connaturalización de la imprenta, para cerrar en torno al libro de poesía los avatares de la lírica entre los textos y el macrotexto. Cada vez más atentos a los procesos de lectura, los poetas encuentran en la labor de configuración de sus libros algunas vías para el discurrir moderno de su escritura.

Referencias bibliográficas

- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis Books, 1990.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2008.
- (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- , *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.

La figura de Judas Iscariote en cuatro poemas religiosos de Quevedo

María Vallejo González

Universidad de Santiago de Compostela

Quevedo mostró un especial interés por la figura de Judas Iscariote. Una invectiva publicada en 1635 contra Quevedo, *El Tribunal de la justa venganza*, ironiza sobre tal hecho cuando declara: «No sé qué amistad se tiene este don Francisco con Judas, que también en otro libro procuró disculparlo»¹. Probablemente, el autor del libelo se refería a las palabras proferidas por Judas en *El sueño de las calaveras* donde, equiparado a Mahoma y Lutero, parece presentarse como una suerte de pagano *alter ego* de la figura de Cristo: «si os vendí, remedié al mundo»², afirmaba el de Cariot, émulo aquí del redentor de la humanidad.

Un somero repaso por la obra de Quevedo, especialmente la prosa moral y religiosa, confirma tanto el protagonismo de Judas cuanto lo errado de una crítica que, descontextualizando la referencia contenida en los *Sueños* y desdeñando datos como el género, el tono o los narradores escasamente fidedignos de la obra satírico-moral, no advirtió los perfiles manifiestamente negativos con que el escritor lo dibuja en *Virtud militante*, *La cuna y la sepultura*, *Providencia de Dios* o *Política de Dios*, obras donde acostumbra a presentarse de manera contrapuntística al modo en que ya lo había hecho con otras figuras bíblicas como Adán o Eva. Un propósito moralizador apreciable también en los cuatro poemas que Quevedo dedicó por entero a la figura de Judas insertos en «Sonetos sacros», primera de las secciones de la musa *Urania*: los sonetos «“Tened a Cristo” son palabras vivas», «No, alma, no ni la conciencia fíes», «Dícele a Judas el Pastor Cordero»; y el ovillojo «Viendo el mísero Judas que, vendido»³. Todos ellos, lejos de responder a una desviada inclinación quevediana (como pareció insinuar

¹ Pacheco de Narváez, *El tribunal de la justa venganza*, p. 148.

² Quevedo, *Los sueños*, ed. 1991, p. 426.

³ Quevedo, *Obra poética*.

el autor del *Tribunal*), o tender a la mera descripción de su felonía, constituyen una muestra más de ese carácter edificante que impregna un elevado número de poemas religiosos en los que la materia devota sirve como base para la *inventio* de composiciones de carácter inminentemente moral. Es precisamente en esta imbricación de propósitos, el moral y el religioso, más evidente en los dos primeros sonetos, al que se suma la ponderación de la dadivosidad y amor incondicional de Cristo, donde radica una de las innovaciones quevedianas más significativas en su aproximación al personaje de Judas. Pero Quevedo no sólo se distanció de la tradición desde el punto de vista de la *inventio*, al convertir los deleznable actos de Judas en un magnífico manual del perfecto cristiano⁴, sino también desde la *elocutio* al desechar la calificación más inmediata, la prontitud del adjetivo en favor de la carga semántica contenida en los sustantivos así como en los recursos de la repetición, muestra de su conceptismo sacro.

En mi intención se encuentra, analizar sucintamente el modo en que Quevedo se valió de la figura del apóstata para la amplificación y compilación de ciertos principios y verdades cristianas que, si bien enunciadas en las Sagradas Escrituras, ejemplificadas en la figura del apóstata adquieren una mayor carga adocrinadora: la misericordia de Cristo y la eucaristía y la limosna como vías de acercamiento a Dios.

JUDAS: APÓSTATA DE SÍ MISMO

Pese a que su nombre, su historia, parezca estar circunscrita casi de modo absoluto al episodio de la traición, como bien lo atestiguan las escasas referencias bíblicas a su persona, lo cierto es que tal vez sea Judas el personaje bíblico cuya sórdida existencia se haya visto notoriamente más enriquecida merced una rica amalgama de matices la mayoría de ellos provenientes del folclore popular. Una caracterización de la que si bien se valió Quevedo en algunas de sus obras, como señalaron Vilar⁵, Lida⁶ o Arellano⁷, entre otros, no se aprecian en sus poemas religiosos más atentos quizás a la autoridad que emana de la palabra sagrada que al peso de la tradición popular y, por ende, circunscritos a los episodios en los que la figura de Judas adquiere un protagonismo inusitado: la unción en Betania, la venta y entrega de Cristo, la participación en estado de culpa en la institución eucarística y, finalmente, su arrepentimiento y suicidio, caracterizados todos ellos por el deleznable acto de la felonía. No obstante, a Quevedo no pareció interesarle tanto verter en clave poética dichos episodios, como incidir en el menoscabo moral y espiritual que le advino a Judas tras éstos; en Judas como traidor de sí mismo.

En esta línea se inserta el soneto «Dícele a Judas el Pastor Cordero» amplificación de las palabras de Cristo cuando le entrega, «¿A qué viniste, amigo» (Mt 26, 50)⁸, donde Quevedo cede la palabra a Jesucristo para una concisa, y muy negativa, caracterización del discípulo. Por medio de una estructura paralelística de términos antitéticos, Quevedo

⁴ Lida de Malkiel, 1980, p. 184, señaló la prédica quevediana por boca de personajes infames como una de las características de la obra satírica de juventud.

⁵ Vilar, 1978, p. 107.

⁶ Lida de Malkiel, 1980, pp. 186-192.

⁷ Arellano, 2003, pp. 315-320.

⁸ Lc 22, 48 y Jn 18, 4-8 ofrecen otra versión, mientras que en Mc 14, 45 se elide toda respuesta. En el Sal 41, 9 se había profetizado que sería entregado por un amigo.

parece complacerse en mostrar el paso del viejo al nuevo Judas expresado a través de un isocolon plurimembre imperfecto que dota a la descripción de una acusada simetría y paralelismo, realizados no sólo por la evidente reiteración anafórica de dos preposiciones *de / a*, resultado de interpretar las palabras de Mateo como ‘¿en qué te has convertido!’, sino a través de la sutil relación que cada uno de los términos de la oposición mantiene con los dos apelativos más significativos de Cristo, *pastor* y *cordero*, aunados en una única expresión que remite en estricto orden al inicio y final del plan salvífico de Dios. Así, Judas, con su actuación, no sólo habría faltado a la obediencia y fidelidad debida al *Pastor*, anticipada en el verso 2 por medio de la dilogía contenida en *vende*, sino también al *Cordero* al desesperar en la confianza en su misión redentora. Una sugerente simetría que Quevedo agotará en los versos siguientes por medio del uso figurado de sustantivos como *lobo*, *carnicero*, *mendigo* o el metonímico de *cayado* a través de los cuales jalonará la descripción de la existencia de Judas en términos muy similares a los empleados por Guillaume Stanyhurst en *Dios inmortal padeciendo en carne mortal*⁹. Tras aludir a su actitud maldiciente e hipócrita por medio de la identificación con la figura del lobo con piel de oveja¹⁰ (v. 4); a su codicia e ingratitud bajo el apelativo *carnicero* (v. 5) por haber tasado¹¹ y vendido en público al cordero de Dios; a su pobreza espiritual a través del sustantivo *mendigo* (v. 6), por tener que implorar (*mendigar*) por unos bienes, en este caso espirituales, y más concretamente el de la vida eterna, de los que era legítimo heredero, como se explicita en el ovillejo «pues lo que a él de balde le fue dado» (v. 11), Quevedo culmina el periplo por la apostasía de Judas con la suya propia: «del cayado, a la horca sin mi abrigo» (v. 7). Un sugerente parecido apreciable entre el *cayado* y la *horca*, evocadores inmediatos del inicio y fin de la vida apostólica y espiritual de Judas, del que se sirvió Quevedo para vincular su muerte con la última muestra de ingratitud mostrada, ya no al Pastor, a cuya protección se refiere metonímicamente a través del *cayado*, sino al Cordero que quita los pecados del mundo, perdiendo así su amparo espiritual, su *abrigo*, de acuerdo con la acepción ofrecida por *Autoridades* y de la que Quevedo se valió en el *Poema heroico a Cristo resucitado*, vv. 360-370. A la muerte por ahorcamiento de Judas, recogida en Mt 27, 3-10, se refirió Quevedo en *Política de Dios* 2, 9, p. 427, o en *Virtud militante*, p. 553, obras en las que precisamente el cadalso es contemplado como el fin al que están advocados los avaros, condición a la que, aparentemente, parece apuntar el verso 8: «de discípulo, a ingrato despensero». Sin embargo, el que el adjetivo *ingrato* figure a continuación de la enunciación del desprecio de las gracias espirituales, pudiera responder a un deseo quevediano por incidir, más que en su dudosa actividad como despensero¹², o en su avaricia que, contraria al voto de pobreza de los discípulos, le indujo a vender a Cristo

⁹ «Quisiste ser rico de dinero, y te hiciste pobre de gracia, y por consiguiente excluido de la gloria. Las riquezas prepararon el lazo, no sólo a tus pies, para que cayeses, sino también para tu cabeza para que te colgases. De la codicia brotó la traición; de esta nació la desesperación; de aquí se siguió la perdición» (4, 8, p. 248).

¹⁰ Mt 7, 15 y 2 Co 11, 13-15.

¹¹ La cantidad de treinta siclos por la que Cristo fue vendido recogida únicamente en Mt 26, 15, ya había sido preconizada en Zac 11, 12-13, erróneamente atribuido a Jeremías en Mt 27, 3-5. Adviértase además cómo en Ex 21, 32 éste sería el precio que se debiera pagar por un esclavo herido por una cornada propinada por un buey.

¹² Jn 10, 1. Véase Quevedo, *Política de Dios*, 2, 7, p. 395.

con el consiguiente incremento del caudal de la bolsa¹³, en esa la falta de gratitud para con las dádivas del Pastor Cordero. Una interpretación que permitió a Quevedo relacionar su función como dispensero con la imagen de Cristo como triaca, como subsidio de los más desamparados, de manera que al entregarlo estaría dispensando, muy a su pesar, ayuda a los espiritualmente más necesitados «pobres hombres». Esta paradoja se desarrolla en el ovillejo «Viendo el mísero Judas que, vendido» (vv. 1-8) donde, partiendo, tal vez, del testimonio de Mateo y Marcos, los únicos evangelistas que sitúan la venta de Cristo a continuación del episodio en Betania, Quevedo presenta, por medio de las formas en poliptoton *vendido*, *vendió* y *vende*, su avaricia como un eslabón más en el marco de la redención, en una especie de reformulación de la idea paulina del viejo y nuevo Adán, tan del gusto del poeta. Una supuesta función mesiánica la de Judas recreada sobre una serie de analogías en torno a la figura de María Magdalena y su unguento: así como el bálsamo ungido por la Magdalena, la pecadora contrita por antonomasia, fue la vía por la que fueron expiadas sus culpas, traslaticiamente Judas al entregar a Cristo derramará el divino unguento para la salvación de nuestra alma enferma, vv. 6-8, a excepción de la suya propia como él mismo declara en *Sueños y Discursos*, p. 318. Esta especie de contrasentido continúa en los versos finales de este ovillejo en los que a través de la sinonimia y la antítesis de las palabras situadas en posición final de verso, y por tanto de rima, Quevedo construye un desenlace abiertamente paradójico: *codicia* y *avaricia*, pecados que sirven para describir moralmente a Judas, se contraponen a *largueza*, ‘generosidad’, y ponderan de modo sorprendente cómo del deleznable acto del discípulo traidor surgió la salvación. Añádase a ello la oposición semántica entre *poco dinero* y *riqueza* con que concluye el poema y se enfatiza la paradoja. No obstante, toda consideración positiva de Judas en torno a su función en el marco de la redención queda invalidada en los versos 9-18 en los que se encuentra contenida la reflexión y consejo representado por las formas admonitorias *entendáis* o *llaméis* referidas a unas almas cuya insensibilidad ante el dolor de Cristo, les impedirá apreciar cuanto de engaño se esconde tras un amable gesto¹⁴: «No entendáis que amistad os hace Judas».

Ingratitud, avaricia, hipocresía son algunas de las tachas que caracterizan la figura de Judas y que Quevedo acució al ponerlas en parangón con la dadivosidad de Jesucristo¹⁵ quien pese a todo anheló su redención¹⁶. Con un tono marcadamente exhortativo, «Véndeme y no te vendas», «Perdónate y a mí no me perdones», resultado de interpretar las palabras del verso 1 en el sentido ofrecido por la *Biblia de Jerusalén*, «Amigo, ¡cumple con tu cometido!», Quevedo incide en cómo Cristo ansió hacer participar a todos de su muerte vivificante¹⁷: «Véndeme, y no te vendas y mi muerte / sea rescate también a tus traiciones» (vv. 9-10). Así por medio del poliptoton que

¹³ Véase Quevedo, *Política de Dios* 2, 9, p. 426.

¹⁴ A la falsedad de los malos ministros, representados en la figura de Judas, se refirió Quevedo en *Política de Dios* 2, 10, p. 430.

¹⁵ Con un procedimiento parejo, Quevedo describió el primer pecado de Adán y Eva, la ingratitud, opuesta a la dadivosidad de Cristo y María en *Virtud militante*, pp. 488-489.

¹⁶ Razonamientos similares se encuentran en Quevedo, *Política de Dios*, 1, 3.

¹⁷ El motivo de que Cristo no desamparó ni tan siquiera a Pedro, que le negó, a Judas, que le vendió, o a los discípulos que le abandonaron, figura en el soneto «Vinagre y hiel para sus labios pide» y en *Política de Dios*, 1, 7, p. 246.

entraña también antanaclasis, a partir de las acepciones de *vender* y *venderse*, esto es, 'faltar a la fe debida' y, tal vez, 'dar con interés', Cristo insta a Judas a no declinar los principios que emanan de la Santa Iglesia por conducir al último y más execrable de todos los pecados, el de la desesperación¹⁸ considerada por santo Tomás en *Suma teológica* 2, q. 20, a. 1 y a. 3 como la actitud opuesta a las virtudes teologales y, por ende, tenida como pecado capital. De este modo, a su condición de avaro e ingrato para con Jesucristo, se le suma la de impenitente¹⁹, enfatizada nuevamente por la actitud compasiva de Cristo: «El cordel que a tu cuello le dispones, / Judas, ponle a mis pies con lazo fuerte» (vv. 12-13). Basándose esta vez en las palabras que Cristo dirigió a Pedro en materia de redención, «todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo» (Mt 16, 19)²⁰, Quevedo juega con el significado de la expresión «ponerse a los pies» y con el término *cordel* en sentido metonímico de pecado, para insistir en la generosidad de aquel que morirá para el perdón de nuestros pecados. Precisamente a la idea de que Cristo padeció y cargó con nuestros pecados en la cruz, se alude en el verso 3 «Del regalo de hijo, a mi castigo», donde el conocimiento por parte de Cristo de la futura traición de Judas²¹, así como el voluntarismo de su entrega²², impiden interpretar la expresión «mi castigo» como 'el que me condene', sino antes bien como 'el causante de mi constricción'. El castigo, en cuanto pena, será espiritual y así Judas habría pasado de la complacencia de sentirle como hijo a ser el motivo de su pesadumbre, según aquel «no siento mi pasión sino perderte» (v. 11).

JUDAS CONTRA EJEMPLO DE LOS DEVOTOS

Los dos primeros sonetos se caracterizan por un tono admonitorio explícito en expresiones como «advertencia» (epígrafe), «advierte» (v. 13) o «como lo has visto», y en el propio desarrollo del poema, pero también por la presencia de un interlocutor («Licino» o «Fabio»), evocador de los de las odas morales de fray Luis de León, al que la voz poética exhorta para que su comportamiento se aleje del discípulo traidor. Éste tú, implícito o explícito, acostumbra a manifestarse también en otro tipo de composiciones, por ejemplo algún poema moral o amoroso de la primera sección de Erato, cuando la argumentación se desliza hacia la materia moral. Por otra parte, en ambos casos el episodio bíblico desborda el cauce religioso, adentrándose en dos temas polémicos objeto de especial reflexión en los abundantes escritos morales del siglo xvii: la eucaristía, en relación con la hipocresía de unas prácticas religiosas sólo externas; y la limosna como forma de redistribución de la riqueza e instrumento de salvación del rico, que tantas reflexiones suscitó por ejemplo en el Guzmán de Alfarache.

El primero de ellos, «Tened a Cristo son palabras vivas», se inscribe dentro de la tradición de poemas encaminados a percibir sobre el modo en que ha de recibirse el

¹⁸ Una explicación a su desesperación podría hallarse en Juan 13, 2 y Lucas 22, 3 en los que se matiza que Judas fue instigado por el demonio, padre precisamente de la desesperación (Crisólogo, *Sermón* 2; *PL* 52, 190A-190B).

¹⁹ Sobre esta falta, véase Quevedo, *La cuna y la sepultura*, p. 261o *Virtud militante*, p. 499.

²⁰ Véanse también Mt 18, 18 y Jn 20, 23.

²¹ Mt 26, 25; Mc 14, 18-21; Lc 22-23 y Jn 13, 18 y 13, 21-30.

²² Jn 10, 18 y Mc 14, 49.

Santísimo Sacramento de la Eucaristía para que éste sea tenido como alivio de nuestros pecados y no ya como gravamen de los mismos. Así, a partir de la acusada similitud estructural apreciable entre las palabras proferidas por Cristo en la última cena, repetidas por el sacerdote en la consagración y entrega de la santa forma, «Tened a Cristo», y las supuestamente empleadas por Judas para la entrega de Cristo a los soldados, «las propias palabras», Quevedo contrapone, por medio del uso dilógico de *tener* (considerar), los dos modos de recibir el cuerpo de Cristo, como venta o como gracia²³, idea que reitera con una acusada hipérbolo en el segundo de los cuartetos en los que se insta al cristiano a que no reciba el sacramento del mismo modo en que lo hizo Judas «Por la mano de Judas, no recibas, / Licino, a Cristo» (v. 4), pues de ser así su cuerpo será cárcel para Cristo «que a prenderle ayudas» según la idea del cuerpo como sepulcro no ya del alma, sino de la sagrada forma desarrollada en el soneto «Pues hoy pretendo ser tu monumento» el cual mantiene acusadas concomitancias con el poema de Ledesma «En una cuna de campo» recogido en sus *Conceptos espirituales*.

Quevedo continúa su amonestación en los versos 10-11 «que le tengas así sacramentado, / porque le tengas tú cuando le vende» en los que el *tengas* del verso 10 políptoton en antanaclasis con el del verso 11, debe leerse como ‘tomes’, mientras que el segundo equivale a ‘compres’ en esa venta tan característica de Judas. Esta profunda paradoja eucarística como pan de vida y muerte, se desarrolla en el último de los tercetos y más concretamente en ese epifonemático verso «y es con la comunión descomulgado» con otro políptoton de sentido antitético. Debe notarse, además, la centralidad versal de un término clave en el soneto quevediano, *comulga*, equivalente a *comunión* en el último verso; con repetición exacta del cuerpo fónico o de forma sinónimica en el v. 14, resulta desmentido con la palabra que sirve como cierre del poema: «descomulgado».

En cuanto al segundo de los sonetos «No, alma, no, ni la conciencia fies» basado nuevamente en las «palabras» atribuidas a Judas, la reiteración anafórica de la partícula negativa «No», en la primera y la cuarta estrofa, sirve como refuerzo del imperativo moral enunciado relativo, esta vez, al modo correcto de realizar la limosna. Valiéndose una vez más del episodio de la venta de Cristo por parte de Judas, y más concretamente de la pregunta realizada por éste a los escribas en torno al precio por el que Cristo sería vendido (Mt 26, 15), Quevedo acusa la diferencia que media entre el modo de pedir de Judas, que contrariamente a su condición de avaro acepta sin dilación el precio marcado por los escribas²⁴ y el de Cristo que ofrece sin recibir a cambio más que el amor (Jn 15, 3-9 y 16, 23). Con un léxico marcadamente mercantil *fiar*; *vender*; *interés*; *mercancía*, que lo relaciona con la venta de Judas, el soneto se abre con una velada crítica, cercana al erasmismo, a aquellos comportamiento hipócritas que a este respecto caracterizaron a los fariseos condenados, los cuales tenían la limosna como pago a sus conciencias²⁵. De este modo Quevedo insta al alma a no concebir la limosna como una comercialización del perdón como parece sugerirse en los versos 3-4 y de manera más acusada en el verso

²³ Razonamientos similares se encuentran en el *Comulgatorio* de Gracián: «respóndele tú cuando llegas a comulgar, advierte cómo te pregunta: “Amigo, ¿a qué viniste, a recibirme o a venderme?”» (Meditación XL, p. 170).

²⁴ Quevedo desarrolla esta idea en *Virtud militante*, p. 499.

²⁵ Véase Quevedo, *La cuna y la sepultura*, pp. 278-279.

9 «darle por lo que dan es mercancía» donde se juega con otra antanacosis, por el valor doble de *dar* en sus tres apariciones en políptoton (*darle, dan, darme*): ‘entregarle, venderle’ y ‘ofrecen’, pues de este modo se distanciará de Dios y traslaticiamamente de su misericordia. Así, el único modo en el que el dinero puede ser vía para poseer a Dios, ha de ser a través de la ayuda a los más pobres²⁶, como se colige del segundo cuarteto donde se recoge la idea bíblica de que la imagen de Dios ese encuentra representada en cada uno de los más necesitados a través de los cuales, y sin hipocresía, «sin rebozo», Dios tiende la mano (vv. 7-8), imagen ésta documentada ya en la tradición clásica y enunciada por Quevedo en varias de sus obras morales. No obstante, para que esta limosna no sea tenida nuevamente como una compra, como mercancía, en definitiva no sea fingida como el beso de Judas, «no todo beso es paz» (v. 12), debía estar regida en primer lugar por el anonimato y en segundo por la generosidad (Mt 6, 1-4), relacionada irónicamente por Quevedo con la escasa cantidad por la que Cristo fue entregado así como por lo público de la venta.

CONCLUSIONES

La poesía religiosa confirma el interés que Quevedo mostró por la figura de Judas como ejemplo moral en el conjunto de su poesía y de su prosa, en especial la moral. Tal propósito se confirma con la presencia de interlocutores explícitos (*Licino, Fabio*) o implícitos y abarcadores del conjunto de la humanidad. Por otro lado, y en relación con esta finalidad moral, el interés que Judas pareció ejercer en Quevedo podría estar relacionado con el debate, tan propio de su tiempo y tan evidente en diversos pasajes de su obra, sobre el problema de la limosna y el de la hipocresía en las prácticas religiosas.

En lo concerniente al estilo, cabe destacar el acusado y sutil empleo de los recursos de repetición, tan usuales en la materia burlesca, en unos sonetos caracterizados precisamente por la crítica a la doble moral. Digno de mención es también el hecho de que Quevedo nunca cede la voz en estilo directo al personaje de Judas, más que para citar sus breves palabras siempre contrarrestadas por las de Cristo o por las de una voz poética que adquiere un tono deliberadamente admonitorio y moralizador. Tal selección de la perspectiva no parece plantear duda alguna sobre el crédito que concede a la figura de Judas, sobre la condena sin paliativos que sobre ella hace recaer.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991.
 —, *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 1, pp. 185-467.
Biblia de Jerusalén, dir. José Ángel Ubieta López, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2000.
 CRISÓLOGO, Pedro, *Sermones* 2, en J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus... Series latina in qua prodeunt Patres, doctores scriptoresque Ecclesiae Latinae a Tertuliano ad Innocentium III*, Parisiis, Apud Garnier Fratres, 1841-1969, vol. 52.

²⁶ Véase el soneto «¿Ves que se precia Dios de juez severo?».

- GRACIÁN, Baltasar, *El comulgatorio*, introducción de Aurora Egido, notas a pie de página de Miquel Batllori, edición de Luis Sánchez Laílla, Zaragoza-Huesca, Prensas Universitarias-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2003.
- LIDA DE MALKIEL, Rosa, «Dos “Sueños” y un prólogo», en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 183-219.
- PACHECO de Narváez, Luis, *El tribunal de la justa venganza*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, EUNSA, 2008.
- QUEVEDO, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. Claudia D'Ambruso, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Cátedra, 2010, IV, 1, pp. 181-286.
- , *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 volúmenes.
- , *Política de Dios*, ed. Eva María Díaz Martínez (parte primera) y Rodrigo Cacho Casal, (parte segunda), en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2011, I, pp. 159-640.
- , *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 1, pp. 185-467.
- , *Virtud militante*, ed. Alfonso Rey en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, IV, 2, pp. 445-563.
- STANYHURST, Guillaume, *Dios inmortal padeciendo en carne mortal*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompié, 1882.
- TOMÁS DE AQUINO, santo: *SummaTheologiae* (edición digital basada en la impresa en Roma entre 1888 y 1906), Pamplona, Fundación Tomás de Aquino, 2006. Consultada en *Corpus thomisticum*, <<http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>>.
- VILAR, Jean, «Judas según Quevedo (un tema para una biografía)», en *Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 106-119.

Enfermedad y sátira contra los médicos en las *Poesías varias* de José Navarro (1654)

Almudena Vidorreta Torres

Universidad de Zaragoza*

«Era yo, por lo negro, / pez algún día, / pero ya, por lo flaco, / soy solo espina». En esos términos se expresa repetidamente José Navarro en sus *Poesías varias*, publicadas en Zaragoza en 1654 y apenas mencionadas por la crítica. En ellas predomina un sincretismo propio de la escritura del momento, y adquiere protagonismo el humor conceptual de este académico, que formó parte de los cenáculos aragoneses en torno al conde de Lemos y su hijo, el conde de Andrade. Uno de los temas predilectos de su obra, aparte del amoroso, es el de la enfermedad y el ataque a la profesión médica, cuyas manifestaciones se insertan en una larga tradición satírica. El poeta confirió a su obra un tono humorístico que, en general, no suele trascender el puro divertimento y, como veremos, aspira a encontrar su propia singularidad por medio del autorretrato burlesco¹.

Sabido es que la enfermedad supone una de las calamidades que limitan al ser humano en su breve paso por el mundo, colmado de vilezas y desengaños según la tradición bíblica. Ya Plinio colocó al hombre en una posición desfavorecida frente al resto de los animales en su *Naturalis Historia*, configurando su existencia como una desdicha cuyos motivos conformaron posteriormente la tradición de la *miseria hominis*.

José Navarro, consciente de los sufrimientos de la vida, se dibuja a sí mismo oscuro, con tintes negros en sus descripciones y, de acuerdo con la caracterología humoral del

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación del Gobierno de Aragón *Baltasar Gracián y la cultura de su tiempo* (H-48), dirigido por Aurora Egido, y en una Beca del Programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación para la elaboración de una tesis doctoral sobre la obra de José Navarro (Orden EDU /2622 /2010, de 1 de octubre de 2010).

¹ Seguimos el original de la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza (D-32-31). Aunque no es posible mencionar aquí toda la bibliografía consultada sobre el autor, son fundamentales los trabajos de Blecua, 1980 y Egido, 1979 y 1984.

temperamento melancólico, se nos muestra presumiblemente enamorado y enfermo, cosa que, por otro lado, también corroboran sus contemporáneos. Repite constantemente, no sin cierto humor, que se siente víctima de un sino fatal: «Mira si lo soy, pues quiere / socarrón conmigo el hado, / para apuntar sus rigores, / tener un negro por blanco»². Su diagnosis coincide con el achaque reduccionista de exceso de bilis negra que se atribuía a los españoles, especialmente en esa época, ensombrecida más aún, si cabe, con la llegada del Siglo de las Luces. La melancolía, que parece haber configurado también el genio europeo según otros, domina todo tipo de representaciones artísticas, fructificando en ilustres ejemplos que conforman el que Aurora Egido bautizara como «panteón hispano de la bilis negra». Las efigies que lo conforman no pueden dejar de estudiarse en el seno de una compleja tradición, en la que se inscriben las palabras del poeta que nos concierne. Es evidente que hay en él un gusto por la decadencia, por la *vanitas*, en cuyas manifestaciones prevalece la exaltación del sufrimiento: «sea esta vez mi dolor / tierna lisonja a tu oído»³. La obsesión por mostrarse enfermo corresponde a una moda entre los círculos académicos de la época, pendientes de plasmar sus debilidades en la escritura para exaltar las lágrimas de Heráclito, logrando, sin embargo, la risa democrítica⁴.

Como un triste de amores, nuestro poeta recurre a la retórica de las lágrimas, uno de los motivos petrarquistas de los que hace uso, a pesar de que la tradición atribuye al tipo melancólico tal sequedad en el cerebro que la emisión de llanto se vuelve compleja⁵. Una de sus «Quejas a la fortuna» reza, precisamente: «Fáltanles en mis desdichas / lágrimas a mis tristezas»⁶; pero, como si se tratara de un lamento pastoril, José Navarro dice también que anega su pluma con el llanto⁷, que, en otro poema, da caudal a los arroyos⁸.

Los griegos identificaron tempranamente a Eros con la enfermedad en general y, más específicamente, con la melancolía, que, a su vez, puede desembocar en locura y en muerte, con la que el autor se identifica por su aspecto: «Imagen viva parezco, / del modo que nos la pintan, / de la que con pies iguales / chozas y palacios pisa»⁹. No son pocos, por ello, los que increpan al niño dios Amor, como hizo José Navarro: «ciego, cual te ves, me vi, / muerto cual yo te verás»¹⁰. Para materializar esa afeción, este poeta acudirá en otra ocasión al cromatismo simbólico de una «liga verde con puntas negras», que le sugiere pensamientos paradójicos: «en sus colores mi dolor advierte / esperanzas que acaban con la muerte»¹¹.

² Navarro, *Poesías varias*, p. 19.

³ Navarro, *Poesías varias*, p. 5.

⁴ A propósito del temperamento melancólico español, la idea se extiende a la configuración del genio europeo (Clair, 2006). Sobre la melancolía, véase Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991, pp. 215-267; remitimos también a la bibliografía de Bartra, 2001 y Gambin, 2008, de donde proceden las palabras de Egido, 1979, p. 15.

⁵ Gambin, 2008, p. 254.

⁶ Navarro, *Poesías varias*, p. 19.

⁷ Navarro, *Poesías varias*, p. 26.

⁸ Navarro, *Poesías varias*, p. 240.

⁹ Navarro, *Poesías varias*, p. 39.

¹⁰ Navarro, *Poesías varias*, pp. 249-250.

¹¹ Navarro, *Poesías varias*, p. 15.

A la más conocida de las tradiciones debe adherirse la idea de que con Apolo, dios de los poetas, se asocia también la curación, según recuerda san Isidoro en sus *Etimologías*. En el culto apolíneo se inscriben tradicionalmente poesía y medicina, que conforman, con el amor, un sincretismo en el que influye definitivamente la tradición platónica. De los dos textos capitales para la fijación del tópico, *El Banquete* y *Fedro*, se deduce que el amor lo ocasiona la impotencia que siente el ser humano al querer unirse a otro para recuperar su naturaleza inicial y acercarse a la belleza primera. Más tarde, el amor *hereos*, pilar de la literatura medieval y renacentista, será piedra de toque en la ficción sentimental, en la poesía de cancionero y en otros géneros, donde se dignifica, sobre todo, gracias a León Hebreo y a la poesía de Garcilaso.

Paradojas como la «dulce prisión dichosa», que emplea José Navarro¹², se lexicalizaron, y los tópicos amorosos se convierten en objeto de burla, sin que dicha perversión haga olvidar su faceta seria. Las imágenes de la enfermedad de amor se acrisolaron en la poesía de Góngora y otros muchos autores, que le dieron vida a través de los mitos de Narciso, Faetón e Ícaro. En la estela de esos poemas se sitúan precisamente algunos versos del romance titulado «Fábula del juicio de Paris», en el que Navarro, a través del motivo mitológico, muestra el debilitamiento y la pérdida de la cordura que provoca el amor: «Mas, si de juzgar te precias, / no estimes el agasajo, / que perderás tu juicio / en estando enamorado»¹³.

Ese amor enfermizo se combina con otros dolores que no solo dejan convaliente al poeta, sino también al objeto de sus desvelos, pues, por ejemplo, al hablar de la belleza de su enamorada, José Navarro prefiere retratar «A una dama volviendo de un desmayo»¹⁴, o fijarse en su mano sangrante, como en las décimas «Hiriose Julia un dedo rompiendo una sortija de vidrio»¹⁵. Y otro tanto sucede cuando «Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia», lo cual le lleva a decir que «con ser tan mala mi pierna, / della estoy enamorado, / mas no es mucho, que me veo / perdido por sus pedazos»¹⁶. Curiosamente, otro poema en el que comienza lamentándose de los dolores que le provoca la ausencia de la amada, estos se concretan más bien en el padecimiento de la sífilis, asunto al que enseguida nos referiremos. Al fin y al cabo, por su transmisión, podríamos decir que el mal francés era también un mal *de amores* específico, que implicaba, como recuerda Susan Sontag, un juicio moral acerca de la transgresión sexual y la prostitución¹⁷.

Apelando a la retórica del silencio, le faltan al poeta los medios para plasmar la beldad de la dama, aunque no deja, por ello, de intentarlo. De igual modo, la dificultad que conlleva describir el dolor es un estímulo por el que José Navarro atribuye un valor

¹² Navarro, *Poesías varias*, p. 9.

¹³ Navarro, *Poesías varias*, pp. 265-266.

¹⁴ Navarro, *Poesías varias*, p. 189.

¹⁵ Navarro, *Poesías varias*, p. 3.

¹⁶ Navarro, *Poesías varias*, p. 174.

¹⁷ Sontag, 1980, p. 61. Los síntomas de la enfermedad amorosa se funden asimismo con otras dolencias en los poemas de Navarro «Celoso un amante se queja del amor», «Desengaña a un amante favorecido», «Discurre estando enfermo la procesión del Corpus», «Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad» o «Cuenta a Julia su enfermedad».

añadido a la patología. Este se inspira en su propia debilidad física y escribe desde el padecimiento que se ha ganado a pulso con prácticas libertinas:

Ya sabes, Julia, que peno
 en una cama de palo
 a que ha días me condeno;
 y aunque esto es por estar malo,
 también es por estar bueno¹⁸.

Cabe decir que coincide con otros académicos respecto a las enfermedades propiamente dichas que trata en sus poemas. La más notoria, la sífilis, las bubas, el llamado mal francés o *morbo gallico*, es objeto de regocijo por parte de José Navarro, y no deja de ser curioso cómo representa su patología con todo detalle. Por ejemplo, al describir las partes de su cuerpo, se lamenta en unos versos de los que pueden ser los primeros síntomas de la enfermedad: úlceras y picor genital. El dolor muscular, que también puede asociarse con la sífilis, hace que se resientan todas sus articulaciones, tal y como describe en otro poema en el que tampoco se olvida del origen de sus achaques, ajustándose a los lugares comunes de la medicina de su tiempo:

Dícenme que quien porfía
 en atormentarme es,
 Julia mía, un mal francés,
 venido de Picardía.

Paciencia tendré y constancia
 en sufrir este castigo
 con valor, aunque yo digo
 que esos son pueblos en Francia.

Porque aunque la pena dura
 me aflige con tal rigor,
 no tengo, Julia, dolor
 que no venga en coyuntura¹⁹.

Junto a la gracia codificada que supone la disemia de «Picardía», también desde el sufrimiento, el autor de estas *Poesías varias* añade otros dos gentilicios de larga tradición satírica por su referencia geográfica: «aunque puedan castigarme, / ser quisiera en este afán / portugués o catalán / solo para levantarme» (p. 42), alusiones que remiten indefectiblemente a 1640 como fecha *a quo*, año del levantamiento de lusos y catalanes contra Felipe IV. Colodrero Villalobos se vale asimismo de este recurso de la procedencia de la enfermedad, de la que se mofa en sus *Golosinas del ingenio*, publicadas en Zaragoza en 1642: «Lamentábase sin pausa, / y mil veces repetía / que efecto Francés sentía, / siendo española la causa»²⁰.

¹⁸ Navarro, *Poesías varias*, p. 33.

¹⁹ Navarro, *Poesías varias*, p. 41.

²⁰ Colodrero, *Golosinas del ingenio*, p. 58.

Recurriendo al pretexto epistolar, José Navarro dedica un poema a la peste, plaga especialmente nefasta en Aragón (1648-1654), que, como la sífilis, sirve en su caso para asociar a la mujer con la prostitución y evocar el placer carnal²¹. En su «Carta a Julia» parodia el amor como supremo acto suicida, tópico que otras veces emplea en sentido recto a través de la imagen petrarquista de la mariposa en cenizas desatada. El enamorado prefiere gozar y contagiarse de esa «peste homicida» (p. 25), sin olvidar por ello los peligros mortales que implica:

Dícesme que detenga la partida
 porque anda la peste entremetida
 haciendo dos mil males
 y como loca está en los hospitales,
 que al hacer su refriega
 con cola debe ir, según se pega²².

Volviendo a los versos del comienzo, calco de otros que brinda Quevedo a una mujer flaca («quien pece os llamó no desatina, / viendo que, tras ser negra, sois espina»), vemos cómo Navarro emplea una decena de veces la palabra *espina*, y lo hace sobre todo en sentido metafórico, viéndose a sí mismo como el esqueleto de un pescado²³. Comparte esa misma raíz lexemática el término «espinilla», nueva hipérbole de su delgadez que, junto a la disuasión de tratar la escasa materia de sus piernas, le trae a colación otro chiste recurrente, cuando dice que «tocar esta materia / es darme en las espinillas»²⁴. Sus miembros toman la esquemática forma de «dos cañas»²⁵ u otros elementos similares: «Si las partes de mi cuerpo / prosiguen, Julia, en ungirlas, / muy bien pueden encenderlas / por secas y por torcidas»²⁶.

Pero si la flaqueza de sus extremidades inferiores funciona como sinécdoque de la de todo su cuerpo, podemos añadir que lo es también de su ingenio. Así se percibe en un vejamen en el que prosigue con la autoirrisión paródica:

es menester sacar fuerzas de tu misma flaqueza para haber de decirte algo, pues te estuviera bien tener el cuerpo como el entendimiento, y el entendimiento como el cuerpo. Y a venderte en Argel por cautivo no hallaras quien te comprara, pues el más ruin turco dijera: «a otro perro con ese hueso». Aunque esto es apoyo de tu cordura,

por loco no te condeno,
 tu fama está acreditada,
 porque en cosa tan delgada
 no puede entrar el barreno²⁷.

²¹ Maíso, 1982.

²² Navarro, *Poesías varias*, p. 23.

²³ Quevedo, 1995, p. 75.

²⁴ Navarro, *Poesías varias*, p. 39.

²⁵ Navarro, *Poesías varias*, p. 210.

²⁶ Navarro, *Poesías varias*, p. 39.

²⁷ Navarro, *Poesías varias*, pp.155-156.

El autorretrato o autobiografía de carácter burlesco, como señalaron José María Micó y Antonio Pérez Lasheras²⁸, se constituyó en todo un género en el siglo XVII gracias a la contribución de Góngora, entre otros. Siguiendo su ejemplo, escritores como Pantaleón de Ribera, paladín de esta corriente, se jactaron de sus vergüenzas con regocijo, incluso, por haberse contagiado y padecer la peste o las bubas, a la manera de José Navarro²⁹. Por su parte, hay quienes prefieren concluir que en el Barroco se le otorgó legitimidad a esta práctica y se sentaron las bases del futuro género, consolidado en la Ilustración, mientras que por aquel entonces se trataría de una «modalidad menor, subordinada al género satírico», como indicara María A. Salgado³⁰. Cuestiones terminológicas aparte, bien se considere modalidad escrituraria o género en fase de consolidación, es habitual en la lírica del XVII la descripción distorsionada de uno mismo.

Una de las materias burlescas que suele surgir tangencialmente de la mano del tratamiento de la enfermedad es el ataque contra los médicos y la medicina. Dejando a un lado la problemática del concepto de *poesía satírica* o *burlesca*, sobre la que existe una amplia bibliografía, este asunto es de los pocos en los que Navarro parece acogerse a las convenciones cómicas de la sátira en el Siglo de Oro o, cuando menos, aproximarse en mayor medida que en otros argumentos³¹.

Si, como se ha visto, sus propias dolencias respondían a tópicos asentados, lo mismo podemos decir que ocurre cuando se trata de zaherir a los médicos, puesto que su escritura forma parte de una fuerte corriente satírica, que urde sus raíces en la literatura grecolatina, como ha detallado Lía Schwartz³². Muchos son los poetas de las academias españolas que estaban relacionados con el ámbito científico, causa, entre otras, de que sus poemas y vejámenes se hicieran eco de los debates del momento, anticipando así algo del enciclopedismo posterior y sin perder el gusto multidisciplinar que sublimaron los humanistas. A su vez, controvertidas polémicas surgidas en esas décadas convirtieron la literatura de asunto médico en un lugar común a uno y otro lado del océano (como evidencia, por ejemplo, el *Diente del Parnaso* de Valle y Caviedes), lo cual favoreció que se incrementara el número de galenófobos³³.

El descrédito al que se ven sometidos los médicos se lleva hasta extremos ignominiosos, censurando duramente sus trabajos por la falta de experiencia y de formación, o por una oscura vocación destructiva. Esa desconfianza se plasma en la pluma de José Navarro, quien, mientras duda si seguir sus indicaciones («No sé si crea al doctor»), comenta sus temores: «de otras ocasiones / recelan mis escarmientos, / viéndole hacer sacramentos, / que ha de darme las unciones»³⁴. Y es que otro tópico es

²⁸ Góngora, *Poesía selecta*, 1991, pp. 34-35, 135, 147-150.

²⁹ Pantaleón de Ribera, 2003, pp. 12-15 y Ponce, 2007.

³⁰ Salgado, 1998, pp. 217-218.

³¹ Close, 2000, pp. 26-38.

³² Quevedo, *La hora de todos*, pp. 97-102 y 211-213.

³³ A propósito de las ciencias en el mundo académico, estudian el caso valenciano, por ejemplo, Rodríguez, 1993, pp. 60-61 y Serra, 1993, pp. 158, 165-167. Sobre las polémicas durante el Barroco acerca de los métodos en medicina, Papp, 1973, pp. 191 y ss.

³⁴ Navarro, *Poesías varias*, p. 41. Además del sentido religioso, el término *unción* designaba un unguento para curar la sífilis, y *hacer sacramentos* equivale a hablar con poca claridad (DRAE).

la asociación del oficio clínico con la muerte, como si este fuera el verdadero sentido de sus acciones, según dijo Cervantes en boca del Licenciado Vidriera³⁵.

La ineficacia de la medicina, duramente sancionada por otros poetas como Alonso de Castillo Solórzano³⁶, se torna autocrítica en el caso de José Navarro, que deja constancia además de una precaria situación económica, aludida junto con los presupuestos equivocados del médico: «Cama para muchos días / dicen que tengo, y es falso, / que yo sé que mis colchones / no han de poder durar tanto»³⁷. Su pobreza aflora también al aludir al gasto que conlleva su vida licenciosa: «Las píldoras me trataron / muy mal, pero no me admiro, / que en viéndome yo con plata / es el trocarla preciso»³⁸.

Además de medicamentos, el autor menciona remedios aparentemente ridículos, como esos cortes del cabello que fueron también motivo de burla por parte de Lope, o los ayunos y las purgas, que dan cabida a la escatología. Así puede verse en el poema «A un amigo, pidiéndole su coche», en el que se juega con la fraseología y la polisemia del «ojo»: «Purgarme hicieron, y creo / que me quejaba de vicio, / que en un abrir y cerrar / de ojo, los males se han ido»³⁹. Por otra parte, haciendo un guiño al *Polifemo* de Góngora, el poeta emplea el verbo «chupar» para mencionar la absorción de sangre del «clavel» de la dama, metáfora de un beso y método curativo que también se ve como alivio del enamorado⁴⁰. Téngase en cuenta que, mientras que «chupar» era propio de hechiceras, las sangrías corrían a cargo también del «tablajero», practicante de hospital que nuestro poeta compara con los «gariteros», porque ambos son como sanguijuelas⁴¹.

Frente a todos estos personajes, mejor consideración le merecen los cirujanos, cuyo trabajo se multiplica en dicho contexto, aunque no siempre con mucho éxito: «Ya cercenarme quería, / allá a lo del tiempo antiguo, / un cirujano, tomando / la cosa desde el principio»⁴². Precisamente, otro de ellos va a recomponerle la cara a Frascilla, personaje de un romance de José Navarro que Mariana de Carvajal trasladará casi íntegramente a sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, como señaló en su momento Isabel Colón⁴³. Durante la espera, el poeta refiere el estado del rostro descompuesto de la mujer: «Mientras, con aguja y hilo, / el cirujano llegaba / a detenella la sangre / que se iba a la deshilada»⁴⁴.

Podemos concluir que la edición de las *Poesías varias* pondrá en conocimiento una pieza más del engranaje de la historia de la literatura española y, particularmente, añadirá un capítulo nuevo al tratamiento del humor y de la melancolía en nuestras letras. Esta última, en dosis controladas, es fuente de inspiración y su análisis temático y lingüístico, como el de la sátira de la medicina, debe ser efectuado con atención a las

³⁵«Solo los médicos nos pueden matar y nos matan sin temor y a pie queda, sin desenvainar otra espada que la de un récipe; y no hay descubrirse sus delictos, porque al momento los meten debajo de la tierra» (Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, p. 729).

³⁶Bonilla, 2008.

³⁷Navarro, *Poesías varias*, p. 172.

³⁸Navarro, *Poesías varias*, p. 210.

³⁹Navarro, *Poesías varias*, pp. 209-210.

⁴⁰Navarro, *Poesías varias*, p. 11.

⁴¹Navarro, *Poesías varias*, p. 244.

⁴²Navarro, *Poesías varias*, p. 209.

⁴³Colón, 2000, pp. 399-402.

⁴⁴Navarro, *Poesías varias*, p. 202.

singularidades que presenta en cada momento, teniendo en cuenta que obras de este tipo, que hoy no se consideran canónicas, no carecen de interés a la hora de estudiar la poesía del Siglo de Oro⁴⁵.

José Navarro se inserta en una larga tradición literaria al recrear los tópicos de la enfermedad amorosa. Como es habitual, encontramos en él la identificación del amor con el suicidio, la escatología, los binomios médico-muerte y médico-tahúr, los gentilicios, la mención de cirujanos y otros agentes curativos, así como el cuestionamiento de sus remedios. Sin embargo, el autor de las *Poesías varias* trató de reforzar esas metáforas desgastadas buscando su singularidad en la línea de Pantaleón de Rivera y otros poetas de academia, convirtiéndose en asunto de su escritura como sujeto de burlas. Mientras otros prefieren arremeter contra el aspecto físico de los médicos, un rasgo predominante en este tipo de literatura, percibimos un cambio de perspectiva en este escritor, que centra sus esfuerzos en la autoparodia, haciendo caricatura de su cuerpo y de su talante enfermizo.

La contrapartida de su delgadez la condensa el propio Navarro en un vejamen, en el que pone como telón de fondo otro tópico de larga trayectoria como es el de la pobreza del poeta. Metiéndose en la piel de un demente, dice a propósito de su persona una serie de lindezas para anunciar la seguidilla con la que iniciábamos estas páginas:

Ya le conozco como a mí mismo», añadió el loco, «por señas, que es tan negro y tan flaco, que parece lo han puesto a secar en alguna chimenea, y no fuera mucho, por ser tan menudo de cara. Es hombre que, aunque le ayudare el valor, no pudiera ser valiente porque, al mostrar los primeros ímpetus de la cólera, todos lo dejan por pobre. También, cuando la musa lo tienta, suele tocarse de la poesía, pero le salen los versos con mucha gordura, que en el cuerpo solamente tiene las sutilezas. Y son tales», añadió entonces el pesquisidor, «que él mismo, en una enfermedad que tuvo, de que salió más buido que un estoque de Alemania, se hizo esta seguidilla [...]»⁴⁶.

Si la experiencia personal a la que alude José Navarro fuera cierta, como parece a juzgar por el testimonio de sus contemporáneos, podríamos aplicarle las palabras de Alfonso de Torres en sus *Ejercicios de retórica*, cuando señala que «no hay medicina más a la mano y eficaz para librarse de las enfermedades del alma que las letras. [...] Y, aunque provocan enfermedades que atacan al cuerpo, en ellas reside la curación de los vicios que matan la mente»⁴⁷. «Tocado de la poesía», como él mismo escribe, Navarro se curó en salud, y nunca mejor dicho, de los ataques de sus contemporáneos a través de la literatura, tratando incluso de divertirlos con ello. Mirándose a un espejo, hizo donaires de su persona y, entre burlas y veras, configuró un personaje a su imagen y semejanza, mucho más risible que el de cualquiera que intentara sanarle.

⁴⁵ Ciavolella, 1978, pp. 140-141.

⁴⁶ Navarro, *Poesías varias*, p. 64.

⁴⁷ Torres, *Ejercicios de retórica*, p. 345.

Referencias bibliográficas

- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BLECUA, José Manuel, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- BONILLA, Rafael, «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de oro*, 27, 2008, pp. 47-104.
- CERVANTES, Miguel de, *Obras completas (Don Quijote de la Mancha. Las doce novelas ejemplares)*, Madrid, Aguilar, 2003.
- CIAVOLELLA, Massimo, *La «Malattia d'amore»*, Roma, Bulzoni, 1976.
- CLAIR, Jean, *Mélancolie: génie et folie en Occident*, dir. Jean Clair, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2006.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes and the comic mind if his age*, New York, Oxford University Press, 2000.
- COLODRERO VILLALOBOS, Miguel, *Golosinas del ingenio (Zaragoza, 1642)*, Valencia, Castalia, 1960.
- COLÓN, Isabel, «Sobre un plagio de Mariana de Carvajal», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, 2000, pp. 397-402.
- EGIDO, Aurora, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.
- , «Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII», *La literatura en Aragón*, coord. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984, pp. 101-128.
- GAMBIN, Felice, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.
- MAÍSO, Jesús, *La peste aragonesa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.
- NAVARRO, José, *Poesías varias*, Zaragoza, Miguel de Luna, 1654.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obra selecta*, ed. Jesús Ponce, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.
- PAPP, Desiderio, «Visión sinóptica de la ciencia del Barroco», *Historia Universal de la Medicina*, dir. Pedro Laín Entralgo, Barcelona, Salvat, 1973, vol. 4, pp. 198-215.
- PONCE, Jesús, «De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero Villalobos», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*, ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 115-142.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.
- , *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecuca, Madrid, Turner, 1995, 2 vols.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, «Del saber cenacular a la Ilustración», *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, ed. Evangelina Rodríguez, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 29-68.
- SALGADO, María A., «De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. III, Estudios Áureos II*, ed. Jules Whicker, Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998, pp. 212-220.

- SERRA, Josep Lluís, «El universo cultural de la Valencia de la Academia de los Nocturnos», *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, ed. Evangelina Rodríguez, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 125-170.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Barcelona, Muchnik Editores, 1981.
- TORRES, Alfonso de, *Ejercicios de retórica*, ed. Violeta Pérez Custodio, Madrid, Laberinto, 2003.

De los romances a las *Soledades*. Evolución de algunos motivos poéticos en Góngora

Saiko Yoshida

Universidad Seisen

En el conjunto de la obra gongorina el romancero ocupa un lugar grande. Observando someramente el número y cronología de la composición, entre 420 obras¹ poéticas de autoría segura contamos 94 romances² compuestos de 1580 a 1626. Su número supera a sonetos y otras composiciones de arte mayor. Aún en las *Soledades*, la obra que representa la vena culta del poeta, no debemos olvidar la filiación con los romances. Las relaciones con los romances piscatorios y de aldeas fueron especialmente subrayadas por Robert Jammes³. Por nuestra parte, dedicamos un estudio a las serranas, al romance de Cuenca y a la *Soledad* primera, para mostrar cómo las expresiones usadas en el romance se encajan de nuevo en las *Soledades* reforzando su complejidad⁴. El objeto de este trabajo es observar una vez más la fuerte vinculación entre los romances y las *Soledades*, y con ello abordar el sentido de la renovación poética de Góngora.

Observamos ahora algunos motivos que coinciden en los romances y las *Soledades*.

* Agradecemos a Paloma Trenado (Universidad Seisen) su amable colaboración al revisar la redacción de este trabajo.

¹ Cifra tomada de Góngora, *Obras completas*, 1967, en Góngora, *Obras completas*, 2000 se cuentan 418.

² En esta cifra coinciden Millé y Carreira, aunque difieren en los romances incluidos. Sobre el criterio de Carreira ver, Góngora, *Romances*, 1998.

³ Jammes, 1987.

⁴ Saiko Yoshida, 2000.

LA SIERPE COMO COMPARACIÓN DEL AGUA QUE FLUYE

Indudablemente *sierpes de cristal* es una de las metáforas más celebradas del poeta⁵. Esta expresión, no como metáfora sino como símil, aparece por primera vez en el romance «Ahora que estoy de espacio» del año 1588: «fatigaba el verde suelo / donde mil arroyos cruzan / como sierpes de cristal / entre la hierba menuda» (vv. 17-20)⁶. El pasaje se refiere al campo de Córdoba por donde el narrador-poeta caza o pasea sumergido en la meditación poética. El agua que derrama la fuente corre entre las hierbas en mil arroyuelos. El símil de la serpiente para el agua es adecuado por dos razones: por correr serpenteando y por estar entre hierbas. Es una descripción realista del campo.

La manifestación siguiente la encontramos en la *Soledad* primera, en una forma de expresión casi idéntica, pero en singular, *sierpe de cristal*: «el istmo que al Océano divide, / y, sierpe de cristal, juntar le impide / la cabeza, del Norte coronada, / con la que ilustra el Sur cola escamada / de antárticas estrellas» (I, vv. 425-429)⁷. El pasaje se refiere al Istmo de Panamá que está en medio del Océano Atlántico y el Pacífico. Aquí la *sierpe de cristal* es una metáfora del Océano, el conjunto del mar del mundo. Océano en la cosmología griega es el gran río que rodea el mundo, por lo cual se compara con la serpiente. Como al Atlántico se le llama Mar del Norte, se asocia con la estrella polar. Suponiendo que la parte de la cabeza de la serpiente está en el Atlántico, forma una imagen de la cabeza de la serpiente coronada con la estrella. De igual modo, sitúa la cola de la serpiente en el Pacífico y lo adorna con las estrellas antárticas. A diferencia del romance arriba comentado, aquí la metáfora *sierpe de cristal* es el resultado de la serie de conceptos y asociaciones, no correspondiendo a ninguna realidad. Es decir, es imposible imaginar visualmente esta metáfora.

Sin embargo tenemos otra expresión de la serpiente en la *Soledad* primera, *sierpes de aljófara*: «[...] y a cuantas da la fuente / sierpes de aljófara, aun mayor veneno / que a las del Ponto, tímido atribuye, / según el pie, según los labios huye» (I, vv. 598-601). Se trata de un lugar apacible en el campo donde brota la fuente. Las serranas sedientas acuden a beber agua, pero el montañés no quiere pisarla ni beberla creyendo que el agua es peligrosa. Aquí las sierpes son las corrientes del agua que derrama la fuente, la imagen es idéntica al paisaje del romance que citamos. Dice *sierpes de aljófara* en vez de *cristal*, porque en el verso 585 aparece el *concento cristalino*. El pasaje resulta oscuro en cuanto a quién indica *el montañés* y por qué huye del agua⁸.

La última manifestación está en la *Soledad* segunda.

[...] los suyos enfrenó de un pino
el pie villano, que groseramente

⁵ Recordamos el título de la obra de José Lezama Lima, *Esfera imagen. Sierpe de Don Luis de Góngora*. La expresión *sierpes de cristal* fue utilizada por Cervantes, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 334, y por Bernardo de Balbuena en algunas poesías (Becco, 1990, p. 133 y p. 135)

⁶ Góngora, *Romances*, p. 444.

⁷ Góngora, *Soledades*, p. 285.

⁸ Al viejo que acompaña a las serranas, según Salcedo, f.130v. y Jammes en Góngora, *Soledades*, pp. 314 y 316; a los mozos montañeses que llevan regalos para la boda según Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas*, f. 150v. y Alonso, en Góngora, *Las soledades*, p. 192.

los cristales pisaba de una fuente.
 Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada
 (aljófara vomitando fugitivo
 en lugar de veneno),
 torcida esconde, ya que no enroscada,
 las flores que de un parto dio lascivo
 aura fecunda al matizado seno
 del huerto, en cuyos troncos se desata
 de las escamas que vistió de plata. (II, vv. 317-327)

El agua desatada de la fuente tropieza con el pie del pino. Si la corriente del agua, es decir el arroyuelo nacido de la fuente, se compara a la sierpe, ésta es la sierpe pisada por el pie del árbol. La serpiente venenosa, al ser pisada, vomita veneno para defenderse. Pero esta sierpe vomita aljófara fugitivos. Esto es la descripción del arroyuelo que rompe y salpica alcanzando al tronco del árbol. El agua corre serpenteando, cubriendo las flores del prado, hasta los troncos de los árboles plantados en el huerto. Allí se embebe o remansa para regarlo y el agua ya no corre ni brilla como si la serpiente mudara de su piel que brillaba como plata. En los pasajes anteriores la corriente del agua era *sierpe de cristal* o *sierpe de aljófara*. Ahora, al familiarizarse con tales comparaciones, la corriente se compara sencillamente con la sierpe, siendo el cristal y el aljófara metáforas del agua, materia componente de la corriente. Así resulta posible y convincente la última referencia a la muda de piel. Vemos cómo ha quedado más complicada y perfeccionada la expresión en la *Soledad* segunda, comparando con las *sierpes de cristal* del romance del 1588.

MOTIVOS EN EL ROMANCE «EN UN PASTORAL ALBERGE» (1602)

Tratamos del romance sobre el que Robert Jammes puso la atención, junto con el romance de Cuenca «Entre pinares de Júcar», como génesis del paisaje de las *Soledades*⁹. Dos motivos que recuerdan las *Soledades* fueron señalados por Antonio Carreira¹⁰. Aquí observamos tres motivos más que muestra la vinculación con las *Soledades*.

Amorcillos celebran la unión de la pareja

En la escena donde se unen en amor Angélica y Medoro: «Corona un lascivo enjambre / de Cupidillos menores / la choza [...]» (vv. 81-83). En las *Soledades* aparecen en la boda de campesinos: «El lazo de ambos cuellos / entre un lascivo enjambre iba de amores / Himeneo añudando» (I, vv. 761-763). Fíjense en las expresiones casi idénticas: “un lascivo enjambre de Cupidillos menores” en el romance y “un lascivo enjambre de amores” en la *Soledad Primera*. Ésta, luego en los coros que llaman a Himeneo, va completando las informaciones de los amorcillos. Son los hijuelos alados de las bellas

⁹ Jammes, 1987, p. 493.

¹⁰ El uno es *centellas de agua* (v. 35) y el otro, *el humo de su cabaña*. Góngora, *Romances*, t. 2, las notas en pp.91-92, 95.

ninfas que cela el bosque¹¹ (I, vv. 794-795). Invocan tres grupos de amorcillos para tres misiones: estos para que flechen mosquetas y nieven azahares (I, vv.756-757), aquellos para que vigilen la aldea del infausto pájaro nocturno (I, vv. 758-800), y otro para coronar el lecho nupcial (I, vv. 801-802). El último coincide con el pasaje del romance.

Abejas y alcornoques

Al pasaje del romance arriba comentado, le sigue la comparación de la abeja y los amorcillos: «bien como abejas / hueco tronco de alcornoque» (vv. 83-84). Es la comparación del enjambre del amorcillo que vuela sobre la choza y la de la abeja que vuela sobre el alcornoque. En las *soledades* la misma idea aparece hasta dos veces, no como la comparación sino como la descripción de la vida rural basada en la realidad.

La primera es en la *Soledad* primera, en el canto nupcial después del banquete.

Tantos de breve fábrica, aunque ruda,
albergues vuestros las abejas moren,
y Primaveras tantas las desflorecen,
que, cual la Arabia madre ve de aromas
sacros troncos sudar fragantes gomas,
vuestros corchos por uno y por otro poro
en dulce se desaten líquido oro. (I, vv. 919-925)

Los corchos del alcornoque son materia de la pequeña colmena rústica¹². El canto pide que tengan muchas abejas las colmenas de la pareja recién casada, y sus abejas recojan mucha miel hasta que se derramen de las celdas. Los corchos que forman la colmena rústica se comparan con los árboles preciosos que producen incienso, puesto que se evalúa igual el incienso y la miel.

En la *Soledad* segunda se describe la vida sencilla de una familia pescadora en una isla. Igual que el caso de los campesinos de la primera, la vida isleña no puede discurrir desprovista de la apicultura. En este caso la materia de la colmena no es exclusivamente el alcornoque.

Cóncavo fresno, a quien gracioso indulto
de su caduco natural permite
que a la encina vivaz robusto imíte,
y hueco exceda al alcornoque inculto,
verde era pompa de un vallete oculto,
cuando frondoso alcázar no de aquella
que sin corona vuela y sin espada,
susurrante Amazona, Dido alada,
[...] en esta pues Cartago
reina la abeja [...] (II, vv. 283-294)

¹¹ Carreira señala el romance «A un tiempo dejaba el sol», vv. 101-104, como otro pasaje en que aparecen amorcillos, en Góngora, *Romances*, t.2, p. 97. Es curioso que en este romance Góngora llama a los amorcillos *bijuelos de la diosa*.

¹² Jammes explica la hechura de la colmena, a base de corchos o en cualquier tronco con huecos, en la nota al verso 925. Véase Góngora, *Soledades*, p. 388.

El fresno, cuando vive tanto como una encina y crece, alberga un hueco más grande que un alcornoque. En tal hueco del fresno vive un enjambre de abejas, cuya colmena se compara con Cartago y su abeja reina se compara con Dido, o Amazona por ser casta. Por supuesto el alcornoque sigue utilizándose para formar la colmena, pero como algo inferior al fresno. Si llamamos castillo a la colmena del fresno, el del alcornoque sería el burgo donde vive el enjambre plebeyo: «burgo eran suyo el tronco informe, el breve / corcho, y moradas pobres sus vacíos / del que más solicita los desvíos / de la isla plebeyo enjambre leve» (II, vv. 298-301) Tenemos la impresión de que el texto nos está ilustrando acerca de la apicultura de la época. A diferencia del romance, las referencias sobre las abejas y alcornoques son un informe de la vida rural.

La Envidia, el áspid y los arrullos de las palomas

El romance nos presenta una imagen rara de la Envidia y el áspid. Aquella (personificación del sentimiento envidioso, causado ante la unión feliz de Angérica y Medoro) cuenta los arrullos de las palomas (las voces enamorantes de la pareja)¹³ haciendo nudos con el cuerpo de éste, como lo suelen hacer con la cuerda. Luego Amor destierra a la Envidia, azotándola con el áspid, para que no haga algo dañoso a la pareja: «¡Qué de nudos le está dando / a un áspid la Invidia torpe, / contando de las palomas / los arrullos gemidores! / ¡Qué bien la destierra Amor, / haciendo la cuerda azote, / por que el caso no se infame / y el lugar no se inficione!» (vv. 85-92). Después, refiriéndose a Medoro que olvida su misión bélica por entregarse al amor de Angérica, dice: «tórtolas enamoradas / son sus roncós atambores» (vv. 97-98). Aquí merece prestar atención al adjetivo *ronco* aplicado al tambor, porque como vemos luego este se aplica a las palomas o tórtolas en otro pasaje del poeta.

En las *Soledades*, la primera referencia a la envidia se hace en forma de perífrasis: «No en ti la Ambición mora, / [...] / ni la que su alimento / el áspid gitano» (I, vv. 108-111). En el siguiente el concepto que relaciona la envidia y el áspid es idéntico: «Próspera, al fin, mas no espumosa tanto / vuestra fortuna sea, / que alimenten la Invidia en nuestra aldea / áspides más que en la región del llanto» (I, vv. 926-929). La Envidia personificada come las áspides. Esta referencia directa al emblema de Alciato¹⁴ está ausente en el pasaje del romance arriba mencionado.

Las palomas, en cambio, aparecen independiente del tema de la envidia: «donde celosa arrulla y ronca gime / la ave lasciva de la cipria diosa» (II, vv. 270-271). Es la parte de la descripción de un palomar extraño, hecho del mimbre y puesto entre las ramas del álamo. Se repite aquí tres cualidades de la paloma mencionadas en el romance: *arrullar*, *gimir* (*gemidor* en el romance) y *ronco*. La perífrasis que indica la paloma se refiere el mito clásico: «la ave lasciva de la cipria diosa». Aquí las palomas son las aves de verdad, en la realidad de la vida isleña, al contrario del romance en que se citan palomas solo en comparación del amor de la pareja.

¹³ Los «arrullos» son caricias para Alonso, 1974, p. 44, y besos para Carreira en Góngora, *Romances*, 1998, p. 97.

¹⁴ Advertido por Jammes, en Góngora, *Soledades*, p. 220.

OTROS EJEMPLOS DE VINCULACIÓN
ENTRE LOS ROMANCES Y LAS SOLEDADES

Observamos ahora dos romances más que muestran coincidencias con las *Soledades*, aunque no tan numerosas como en los casos ya citados.

«Aquí entre la verde juncia» (1584)

Es el romance venatorio donde aparece una cazadora bella y cruel. Aquí encontramos tres pasajes cuya idea o expresión coincide con las de las *Soledades*. El primero es el tópico del canto de cisne: «Aquí entre la verde juncia / quiero, como el blanco cisne / que envuelta en dulce armonía / la dulce vida despide, / despedir mi vida amarga / envuelta en endechas tristes» (vv. 1-6). El pasaje corresponde al de la *Soledad* segunda; «y mientras dulce aquél su muerte anuncia / entre la verde juncia, / sus pollos éste al mar conduce nuevos» (vv. 257-259)¹⁵. Fijémonos que aquí una vez más, la referencia en el romance es figurativa, puesto que la muerte del cisne es un símil de la del protagonista narrador, frente a la *Soledad* segunda que describe los cisnes en la realidad, los cisnes que se crían en la verde juncia de la isla.

El segundo es la referencia a rosas y jazmines. En el romance: «y el mismo monte se agravia / de que tus pies no lo pisen, / por el rastro que dejaban / de rosas y jazmines, / tanto, que eran a sus campos, / tus dos plantas, dos abriles» (vv. 51-56). Es la ponderación de alabanza a la cazadora. La tierra pisada por ella hace florecer rosas y jazmines, y por tanto, sus dos plantas son dos abriles. En un pasaje de la *Soledad* primera aparece rosas, violetas y jazmines: «y los que por las calles espaciosas / fabrican arcos, rosas: / oblicuos, nuevos, pénsiles jardines, / de tantos como víolas jazmines» (I, vv. 718-721). Es el arco fabricado en el exterior, como adorno de la fiesta nupcial. Las materias que forman el arco son rosas, violetas y jazmines. La asociación con la planta aparece en otro pasaje: «donde la Primavera, / calzada abriles y vestida mayos» (I, vv. 576-578). Es el pasaje al que aludimos antes. Se trata de una plaza como un cruceiro de muchos caminos donde se reúnen serranas y villanas. Aquí la planta es de Primavera y no se compara con abril sino que lo calza. Rosas, jazmines y violetas en la *Soledad* primera no son comparaciones sino existencias reales.

El tercero es el deseo de compensación de su sentimiento amoroso mal correspondido. El narrador del romance, llamado Daliso según se nos informa al final de la obra, invoca al Guadalquivir de esta manera: «ruégote que su crueldad / y mi firmeza publiques / por todo el húmedo reino / de la gran madre de Aquiles » (vv. 73-76). El enamorado quiere que los detalles de su amor se conozcan no solo en las selvas sino también en el mar, es decir por todo el mundo, puesto que en las selvas donde habitan los cazadores todos los seres son testigos de este amor. En la *Soledad* segunda el protagonista peregrino, después de soñar su muerte en el mar o en la guerra, discurre su imaginación sobre su sepulcro: «tan generosa fe, no fácil onda, / no poca tierra esconda: / urna suya el Océano profundo, / y obeliscos los montes sean del mundo. Túmulo tanto debe / agradecido Amor a mi pie errante» (II, vv. 161-166). Las tumbas anuncian las hazañas de los enterrados. El sepulcro del Océano entero o de los montes del mundo

¹⁵ Esta correspondencia fue señalada por Carreira, en Góngora, *Romances*, p. 284.

anunciará por todo el mundo la vida del enterrado y así compensa el Amor la fe de su mártir.

«*Amarrado al duro banco*» (1583)

Es un romance de cautivo, el de Dragut en concreto, y también se puede considerar piscatorio según Jammes¹⁶. Muestra dos puntos afines.

El primero es la referencia a las perlas del Pacífico. En romance compara las lagrimas con las perlas: «[...] si es verdad que llora / mi cautiverio en tu arena, / bien puedes al mar del Sur / vencer en lucientes perlas» (vv. 21-24). En la *Soledad* segunda se comparan a las perlas las espumas del agua del mar: «[...] cuya espuma cana / su parda aguda prora / resplandeciente cuello / hace de augusta Coya peruana, / a quien hilos el Sur tributó ciento / de perlas cada hora» (II, vv. 63-68). La comparación es algo complicada porque la prora cubierta con las espumas al cuello de Coya peruana adornada de perlas, nos da la información de que el Pacífico produce cien hilos de perlas por hora.

El segundo es la referencia al modismo *lengua del agua*. En romance en forma de retruécano: «Dame ya, sagrado mar, / a mis demandas respuesta, / que bien puedes, si es verdad / que las aguas tienen lengua» (vv. 25-28). En la *Soledad* segunda jugando con el doble sentido de la *lengua*: «la marítima tropa, / usando al entrar todos / cuantos les enseñó cortesos modos / en la lengua del agua ruda escuela, / con nuestro forastero [...]» (II, vv. 55-59).

Observando las expresiones e ideas que tienen en común los romances y las *Soledades*, no nos deja de impresionar la fuerte vinculación entre ambos. Es cierto que no son exclusivamente romances las obras que fueron señaladas por las semejanzas a las *Soledades*. El soneto de 1604 «Descaminado, enfermo, peregrino» y los tercetos de 1609 «Mal haya el que en señores idolatra» fueron comentados, respectivamente, en relación de la figura del peregrino y el sentimiento del menosprecio de corte¹⁷. Comparando estos casos, que afectan a los elementos principales que constituyen las *Soledades*, los ejemplos observados arriba relacionados con algunos romances, parecerán más bien triviales con tal de que se traten de las descripciones de la naturaleza, sea en las comparaciones o sea en las realidades rurales. Sin embargo, por ser tantas y tan frecuentes estas expresiones semejantes, continuamente recordamos los romances al leer las *Soledades*. Parece que en la mente de Góngora cuando compone las *Soledades* subsisten romances anteriormente compuestos y sus expresiones resurgen en cualquier momento. Así las expresiones del romance se asoman entre los versos de la silva, pero cambiando muchas veces su función; en los romances como componentes de la comparación, en las *Soledades* sirviendo para describir la realidad rural.

Ahora bien, tal vinculación con los romances ¿no nos daría una explicación más sobre los problemas del género, el plan y la interrupción de las *Soledades*? Las controversias sobre el género desde el principio hasta nuestros días giran alrededor de

¹⁶ Jammes, 1987, pp. 320-322.

¹⁷ Jammes, 1987, pp. 492-493 y pp. 500-501. Orozco, 1969, pp. 29-34.

dos puntos: uno es la mezcla de lo épico y lírico, y otro es, al definirla como épica, la imprecisión del hilo narrativo¹⁸. El Abad de Rute propuso la denominación del poema mélico por no poder llamarlo ni épico, ni de otra manera¹⁹. Para justificar el comienzo brusco de la obra los críticos actuales ponen atención en su relación con la novela de Heliodoro²⁰. A todas estas interpretaciones, ¿no se podría añadir otro factor, es decir, la tendencia espontánea e inconsciente a los romances por parte del autor? El romance corresponde al género épico-lírico y su comienzo, también, *in media res*. Incluso puede tener un fin inconcluso²¹. Todas las características que dejan perplejos a los críticos en cuanto a su elemento narrativo son los rasgos distintos que pertenecen al romance.

¿Y si fuera las *Soledades* una obra con el contenido de romance en forma de silva? Componiendo romances desde 1580, Góngora ya viene experimentando su digresión poética: introducir elementos cultos italianizantes en la forma popular. ¿No sería algo natural que ahora se realice este entrecruzamiento en dirección inversa: introducir elementos populares en la forma culta? Ello no contradice ni el supuesto plan cíclico ni el de la novela bizantina en verso. Sin duda Góngora habrá concebido cuatro *Soledades*, bajo la influencia de la novela de Heliodoro y/o de Dión Cocceyano Crisóstomo. Tan solo al componer la obra de carácter épico-lírico recordaba y se recreaba en el mundo de los romances tan acostumbrado de joven. El hecho explicaría porque Góngora, tan cauteloso en difundir las *Soledades*, hizo público solamente la *Soledad* primera, sin dar a conocer ni siquiera su plan de escribir cuatro *Soledades*. El autor en el fondo no sentía la necesidad de explicar lo indeterminado del hilo narrativo. Era muy natural a su sensibilidad acostumbrada al romance. Por la misma razón tampoco sentía la inconveniencia en dejarla inconclusa. Pensamos que ésta es, junto con las otras, una causa de que la obra se quedara inacabada.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1974.
 BECCO, Horacio Jorge, *Poesía colonial hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1990.
 CRUZ CASADO, Antonio, «Hacia un Nuevo enfoque de las *Soledades* de Góngora: Los modelos narrativos», *Revista de Literatura*, 52, 1990, pp. 67-100.
 DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones y defensas a la primera "Soledad"*, por Pedro Díaz de Rivas, BNE. Ms. 3726 fs.105-179.
 GÓNGORA, Luis de, *Las Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
 —, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967.
 —, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2000.
 —, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Cuaderns Crema, 1998.
 —, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
 JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

¹⁸ Resumen el problema Cruz Casado, 1990, pp. 70-83 y Roses, 2007, pp. 44-49.

¹⁹ Abad de Rute, *Examen del Antidoto*, pp. 424-425. Aquí el "Melico" equivale al "Lyrico".

²⁰ Jammes, 1987y 1994, Cruz Casado, 1990, pp. 83-99, Lara Garrido. 1997, p. 413.

²¹ Menéndez Pidal, 1953, t. I, p. 60 y pp. 71-75.

- LARA GARRIDO, José, *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea / CEES Ediciones, 1997.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugues, americano y sefardí), teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Espíritu y vida en la creación de las “Soledades” gongorinas (Por qué se escribieron y por qué no se terminaron)», en *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969, pp. 21-49.
- ROSES, Joaquín, *Góngora: Soledades habitadas*, Universidad de Málaga, 2007.
- RUTE, Abad de, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor de el Antídoto*, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, pp. 400-467.
- SALCEDO CORONEL, García de, “Soledades” de D. Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Madrid, 1636.
- YOSHIDA, Saiko, «Las serranas de Cuenca y las serranas de la Soledad Primera: en busca del concepto de la mujer en las Soledades», en *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española Siglo de Oro*, ed. Florencia Calvo y Melchora Romanos, Buenos Aires, Eudeba / Universidad de Buenos Aires, 2000, vol. 2, pp. 353-362.

La novela bizantina en las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*

Gonzalo Aguayo Cisternas

Universitat de Barcelona

La intertextualidad —o «propiedad de todo texto, concebido como un tejido de textos»¹— es transversal en la historia de la literatura. Genette la denomina hipertextualidad, que relaciona el texto anterior o *hipotexto* con el posterior *hipertexto*². Este proceso, llamado también *reacentuación*³, es posible de apreciarlo con intensidad en el Siglo de Oro español, a partir de la revalorización del género bizantino griego.

La novela bizantina griega es heredera de la antigua y decadente tradición literaria griega, aunque sus huellas «son tan evidentes en la literatura bizantina como las que luego se advirtieron en las literaturas de Occidente durante toda la edad media»⁴. Su línea argumental es fija. Una pareja de jóvenes enamorados se separa y sufre una serie de peripecias. Finalmente, se reencuentra y contrae matrimonio para ritualizar el final feliz⁵. Otros rasgos que caracterizan a los protagonistas son la pasión y castidad. Sorteando obstáculos como el desacuerdo de los padres en su relación, novios o novias falsas, tempestades y naufragios en el mar, ataques de piratas y cautiverios, muertes y resurrecciones, reconocimiento-desconocimiento, tentaciones de quiebre de la castidad, inculpaciones de crímenes, relaciones con amigos o personajes inesperados, sueños y predicciones, separaciones y reencuentros⁶. Los referentes clásicos son Aquiles Tacio y

¹ Martínez, 2001, p. 10[0].

² Genette, 1989, pp. 10-14.

³ Bajtín, 1989, p. 235. En suma, «[...] la literatura es historia de la literatura, porque los escritores crean sus textos desde sus lecturas, con el néctar de esos escritos que llenan su tiempo» (Navarro, 2004a, p. xiv).

⁴ Bergua, 1965, p. 8.

⁵ Herrero, 1987, p. 8.

⁶ Bajtín, 1989, pp. 240-241.

Heliodoro, con *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte* y *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*.

El nuevo auge del género se experimenta en el siglo xvi. El primer paso lo da Alonso Núñez de Reinoso con la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de la sinventura Isea*⁷. El segundo paso, el capitán Jerónimo de Contreras con la *Selva de aventuras*. Esta revalorización supone dos criterios: seducción por una trama de amor y aventuras⁸ y relación de dos amantes dentro de un modelo de virtud, alabado por el erasmismo y contrarreformismo. Además, constituye una reacción contra las novelas de caballería⁹. Bataillon dice que *Las etiópicas* «agrada por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad en la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral»¹⁰. Espinel comparte ese ideal:

Los libros que han de dar a la estampa han de llevar doctrina y gusto que enseñen y deleiten; y los que no tienen talento para esto, ya que no lo alcanzan, no se deslicen a echar pullas, con ofensa de los hombres de opinión, o no escriban; que no ha de ser todo danzas de espadas; que, después de hechas, no queda fruto ni memoria de cosa que se pegue al alma¹¹.

La sociedad barroca, y su *cultura dirigida*¹², se sostiene con un fuerte sistema de normas. La literatura ayuda a ese fin¹³.

La *Poética* aristotélica, soporte teórico de la preceptiva artística¹⁴, basa su análisis en la representación mimética. El problema en el barroco es la diversificación de géneros para representarla. López Pinciano detalla el poco peso que el verso tiene en la historia de *Las etiópicas*, modelo de novela moral¹⁵. La *imitatio* se hace a través de la poesía, no

⁷ Reescritura del *Leucipa* que es «una imitación bastante fiel de la trama en castellano» (García Gual, 1972, p. 260), aunque derive hacia otros géneros como el relato de caballería o el pastoril.

⁸ Teijeiro, 1988, p. 52.

⁹ «La literatura caballeresca [...] no es 'realista', porque las delirantes proezas de sus paladines no reflejan una realidad vivida. Pero ella es una respuesta genuina, fantasiosa, cargada de ilusiones y anhelos y, sobre todo, de rechazo, a un mundo muy real en el que ocurriría exactamente lo opuesto [...]» (Vargas Llosa, 2004, p. xiv).

¹⁰ Bataillon, 1950, p. 621.

¹¹ Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, p. 176.

¹² Maravall, 2008, p.131.

¹³ La invención de la imprenta permite influir en la masa y moldear su *ethos*: «Difundiendo entre el pueblo las normas de una moral oficial, esta literatura realizó una obra de pacificación y de control [...]» (Eco, 1973, p. 18).

¹⁴ Riley dice que «las doctrinas poéticas aristotélicas dieron origen inmediatamente a una preocupación crítica por los fines y los medios que surgió al darse cuenta de que en esta nueva era de la imprenta y de las convulsiones religiosas en Europa, la literatura era, para bien o para mal, una fuerza social poderosa» (Riley, 1971, p. 17).

¹⁵ «Heliodoro ha demostrado al humanismo del Renacimiento que la novela erótica podía tener un idealismo trascendente y un verdadero fin moral» (Vilanova, 1989, p. 354).

mediante el verso. Además, la novela barroca poseía una indeterminada denominación¹⁶ por su híbrida estructura¹⁷.

LA NOVELA BIZANTINA Y VICENTE ESPINEL

Las obras clásicas y barrocas del género representan un influyente material novelesco en *Marcos de Obregón*. Espinel no tuvo contacto directo con *Leucipa*. La primera edición española es de 1617. Pudo conocerla a través del *Clareo*. Estaba informado de su importancia a través del Pinciano, quien señala que las *Etiópicas* y *Leucipa* «son tan épicas como la *Iliada* y la *Eneida*»¹⁸, cuando repasa el concepto de la verosimilitud¹⁹.

Conoce *Las etiópicas* a través la *Selva de aventuras*, la traducción de Fernando de Mena en 1891 y *El Peregrino en su patria* de Lope. Además, recibe toda la influencia del *Persiles*²⁰ de Cervantes.

Espinel integra en su texto la mayoría de los rasgos del género:

El amor. La historia de Sagredo y Mergelina es un microrrelato subordinado al de Marcos. Tiene tres instancias tempo-espaciales: cuando la pareja adopta a Obregón como ayo en Madrid, en la relación I. Luego, en la III, con el matrimonio ya *bizantinizado* en las *Indias* y, por último, cuando se cierra el ciclo de nuevo en Madrid.

El microrrelato mezcla la parodia, humor y crítica, además de la heroicidad bizantina. La primera faceta se desarrolla con la sátira a Sagredo por el ejercicio de su profesión de médico. La bella Mergelina posee una moralidad poco virtuosa. Su modelo, para representar vicios como la soberbia, es boccacciano²¹. Espinel se basa en un relato del italiano sobre la esposa de Pedro de Vinciolo, como indica Navarro²². Refiere el tema del adulterio con el deseo carnal de Mergelina con un joven músico, como Loaysa en *El celoso extremeño*. Marcos, celador de su honra, evita su realización.

Con posterioridad, el microrrelato se hace bizantino por factores como:

a) Conversión de personajes parodiados. En la relación III, Obregón encuentra en la cueva de los vaqueros a Sagredo, quien parece ‘soldado desgarrado’. El doctor recuerda a su esposa con lamentos por su aparente muerte, e impregna el relato americano con rasgos bizantinos. Sagredo estaba en misión Real por mandato del Rey, por tanto

¹⁶ Teijeiro resalta esa dificultad: «Si repasamos el panorama narrativo español del Siglo de Oro, podemos advertir que no existe publicado ningún relato bajo el epígrafe de ‘novela’. De esta manera, se habla de ‘crónica’, ‘tratado’, ‘vida’, ‘historia’, ‘trabajos’, etc., que indican la disparidad terminológica en la que se apoyan los escritores» (1988, p. 66).

¹⁷ «El principal problema para aceptar la inclusión, la mezcla de elementos de otras narrativas, será también, no se olvide, un factor constituyente en la mayoría de las manifestaciones barrocas» (González Rovira, 1996, p. 164).

¹⁸ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, III, p. 165.

¹⁹ «Doctrina y deleite conviene tenga mezclado el que tiene el poema» (Vilanova, 1953, p. 608). El Pinciano sigue también la estela horaciana.

²⁰ Espinel ultimaba su novela cuando «los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* debían de acabar de salir de las prensas de Juan de la Cuesta, las mismas donde se imprimió *Marcos de Obregón* (o incluso Espinel pudo haber leído la narración cervantina en la propia imprenta, porque la aprobación y el privilegio del *Persiles* son de 1616)» (Navarro, 2008, p. xxiii).

²¹ Lo trata el octavo capítulo de la sexta jornada del *Decamerón*.

²² Navarro, 2008b: XXIII[0]. Hay otra historia de engaño de una mujer de un médico, en la narración décima, jornada cuarta del *Decamerón*.

adquiere trascendencia épica y patriótica. Mergelina se afianza en el rol matrimonial conforme al ideal de la buena esposa. Asume sin celadores la defensa de su castidad como representante arquetípico del género²³.

b) El *cronotopo*. Permite la identificación de escenarios y el suceso en la aventura. Es esencial para el desarrollo de las peripecias. Ordena los acontecimientos en sus distintas etapas. Según la taxonomía de Deffis²⁴, casi todas funcionan en *Marcos de Obregón*: el camino, la corte, falsa muerte, el hospital, las ínsulas, la prisión, el mar, el matrimonio, el naufragio, la posada y el templo. Se exceptúan el convento, el juicio y el teatro.

c) La verosimilitud y lo maravilloso. El relato de Sagredo construye un imaginario de parajes y personajes de América con recursos clásicos referidos al exotismo y la otredad. En el *Persiles* se observa la misma dicotomía. Las bestias marinas, licantrópía y extraordinarias aventuras septentrionales (vuelo de Rutilio o de Claricia, por ejemplo) son elementos de trascendencia dudosa o secundaria y no afectan la credibilidad del texto²⁵. Por eso «la verosimilitud de la historia queda intacta»²⁶.

Espinel se apoya en la literatura antigua y medieval —y en crónicas de *Indias* de exploradores y conquistadores— para incluir personajes y espacios de ultramar. La *Isla inaccesible* es el núcleo de los lugares novelados provenientes del género caballeresco. Aquí despliega la materia fantástica, situada en una geografía real. Recurre a dos fuentes que moldean a los personajes isleños como el *ídolo*: la homérica, con los cíclopes en la *Odisea*; y la medieval, con el Gran Patagón del *Primaleón*.

d) Personajes bizantinizados. Espinel cohesiona el nivel axiológico-actancial y las acciones del microrrelato con los del género. Los cambios de conducta de Sagredo y Mergelina suponen la revalorización de su compromiso amoroso. Sagredo, épico soldado imperial, lucha por subsistir, salvar a su esposa y tripulación. Mergelina defiende su *honra* como una recatada esposa.

In media res. Los modelos de este recurso son Heliodoro, Cervantes y Lope. La narración autodiegética comienza en el hospital. Marcos retrocede a sus años como ayo del matrimonio. Es la primera analepsis. Luego, (re)conoce al ermitaño —como Sancho a Ricote en el *Quijote*— a quien relata su vida. Es la segunda analepsis, como señala Navarro²⁷. La técnica se reitera en el microrrelato de Sagredo y Mergelina en las *Indias*. El doctor asume la voz narrativa para explicar la muerte de su esposa a manos de corsarios. Ella, en esta doble focalización, relata su falsa muerte.

Entrecruzamientos y mediaciones. Marcos cumple un rol eclesiástico. Es la presencia del autor en su personaje. Desempeña la mediación no sólo en la historia de Mergelina y el músico. En los descansos sexto y séptimo de la relación III, por ejemplo, resuelve la trágica historia de la bella italiana cautiva por su esposo Aurelio.

²³ En la novela bizantina española predomina «el maniqueísmo que ofrece dos pinturas enfrentadas: el amor puro, encarnizado por los protagonistas y las pasiones desviadas de algunos personajes secundarios» (González Rovira, 1996, p. 105).

²⁴ Deffis, 1999, p. 125.

²⁵ Por el contrario, los elementos fantásticos en la novela de caballería «se escapan del orden natural y de las reglas» (Marín, 1998, p. xviii).

²⁶ Riley, 1971, p. 298.

²⁷ Navarro, 2008b, p. 16.

Matrimonio. El escudero es un personaje célibe. Se exime de la responsabilidad conyugal: «que el matrimonio es cosa santísima, no se puede negar, ni yo lo niego, que el no apetererlo yo nace de la incapacidad mía y no de la excelencia suya»²⁸. La responsabilidad de sostener la sagrada institución se delega a Sagredo y Mergelina. En la relación I, en el episodio de la joven y el músico, se defiende con la *honra*; en la III, en el cautiverio de Gibraltar, con la *castidad*.

Mentiras, engaños, apariencias y falsa muerte. Marcos usa artilugios para superar la adversidad, proseguir sus aventuras o vengarse de algún infame. Mergelina, pretendida por un corsario, usa la mentira para su salvación. La fórmula es el disfraz. Urde una *traza* para cambiar su apariencia y su género. Intercambia ropas con un mozo que será asesinado, lo que explica su falsa muerte²⁹. Hay un caso de polinomasia, que es otro rasgo bizantino. Alima, la hija de su captor, será bautizada como María, nombre con el que simboliza su conversión.

El viaje. Marcos de Obregón funciona con dos fórmulas de viaje: en tierras españolas, con el modelo de ‘nacionalización’ del *Peregrino* de Lope; y en geografías foráneas como Italia, Argelia o América, con el bizantino y la novela de aventuras.

La peregrinación. La novela integra la *peregrinatio vitae* y la *peregrinación como motivo de experimentación*. En su caso, lo empírico fuerza lo conceptual desde donde emerge el plano moral. La peregrinación es la «madre de la experiencia y maestra de la vida»³⁰ dice Vilanova, en sintonía con este proceso desarrollado por Espinel, quien sigue el modelo del *Persiles*: «[...] los trabajos que hemos visto que hemos pasado han sido nuestros maestros en muchas cosas y, por pequeña muestra que se nos dé, sacamos del hilo de los más arduos negocios [...]»³¹. También influye la *fortuna*, no como designio de la Divina Providencia, sino como otra variante que emana del orden del mundo. Una *fortuna* pagana con la cual se está en permanente pugna por la supervivencia.

Las aventuras. Espinel comparte la intencionalidad cervantina del *Persiles*, que escribe «obras de ficción serias e inteligentes para el gran público; y de reconciliar la épica y la novela de aventuras en la novela»³².

Los piratas o corsarios. Marcos es raptado por corsarios árabes en su navegación hacia Italia con el Duque de Medina Sidonia. El tema vuelve a ser ilustrado en la captura de Sagredo y su esposa en Gibraltar. La doble valoración semántica de los raptadores de la joven permite observar la fusión bizantina y tridentina. El corsario es un símbolo de maldad delictiva y antagonismo religioso.

La tormenta y el naufragio. Tres son los episodios de tormentas marinas y naufragios: el que sufre Marcos en Baleares, el de los hijos del renegado cristiano y el experimentado por Mergelina-Sagredo en las *Indias*. Representan un símbolo de la condición humana. Sobrevivir a ellos connota valoraciones importantes que metaforizan la lucha por la subsistencia ante los peligros.

²⁸ Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, p. 50.

²⁹ El episodio tiene su símil en la muerte de la protagonista del *Leucipa*. El suceso es rescrito en el *Clareo* con la falsa muerte de Florisea (Navarro, 2008b, pp. L-LI). Cervantes también hace lo propio en *El amante liberal* con la muerte aparente de Leonisa.

³⁰ Vilanova, 1989, p. 383.

³¹ Cervantes, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 695.

³² Riley, 1971, p. 90.

Las islas. Este *cronotopo* es tránsito obligatorio en el peregrinaje de los actantes. Dos episodios se desarrollan en ellas: en la *isleta la Cabrera* de Baleares, y en la exótica *Isla inaccesible* de Tierra del Fuego.

El cautiverio. En Argel, a pesar de la privación, Marcos ostenta el cargo de ayo que le da cierta posición, similar a lo ocurrido con Luzmán, en la *Selva*. De vuelta de Italia, vuelve a ser prisionero por corsarios turcos en la Saucedá de Ronda. Es liberado y cae en manos de vaqueros³³. El relato bizantino contiene dos cautiverios: el del matrimonio en la *Isla inaccesible* y el de Mergelina en Gibraltar.

El camino y encuentro. Por su carácter peregrino, Marcos abarca un amplio radio social en su paso por ventas y ciudades mediante el *cronotopo* del camino. Se incluye a personajes de baja estofa: gitanos, pícaros, ladrones, vaqueros; o los de su misma condición: soldados, mercaderes, músicos y los de mayor raigambre social: obispos, duques y señores. Su camino físico es también vital y se torna espiritualmente didáctico. El azar posibilita los (re)encuentros. Así ocurre en el humilladero con Marcos y el ermitaño, o en la cueva de los vaqueros con Sagredo y Mergelina.

Los motivos mágicos, premoniciones y sueños. Estos motivos son denostados. Se oponen a la función desplegada en los modelos bizantinos. La magia embiste contra procesos lógicos obrados por la naturaleza. El sueño es falaz y su contenido mueve a engaño. No es premonitorio ni tiene repercusión sobre el sino de los protagonistas. En ellos abundan imágenes distorsionadas e inquietantes por los humores emanados de las comidas:

Cenamos lo que tenía el buen hombre; que, por poco que fue, ayudó para reposar y darle al sueño bastante lugar, no solamente para hacer la digestión, pero para soñar disparates, conforme a lo que se había cenado y al tiempo borrascoso que hacía³⁴.

Astrología. Espinel menciona la teoría de los astrólogos sobre un cometa. Su designio era un desastre en Portugal. El autor aún cree en la incidencia de los astros sobre el destino humano y el vaticinio como voluntad divina³⁵:

Luego que por el pronóstico y significación de aquel cometa, o por lo que la majestad de Dios sabe y fue servido, murió el rey Don Sebastián de Portugal³⁶.

Religión. El texto asume los principios y la defensa del catolicismo postridentino³⁷. Establece la dicotomía del bien y el mal entre esta religión y la árabe, judía y el

³³ Carrasco alude a soldados descolgados de la guerra contra los moros como causantes de ese problema en 1570 (*Vida del escudero Marcos de Obregón*, II, p. 236).

³⁴ Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, p. 167.

³⁵ Según el pensamiento astrológico de la época, los cometas «son señales que Dios envía para prevenir al hombre de sus pecados» (Hurtado, 1984, p. 68), que predice la muerte de reyes, príncipes y señores.

³⁶ Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, p. 176.

³⁷ Las novelas de peregrinación son modélicas: «si nos preguntamos cuál es su intención ideológica, aparece como la más obvia, la de ser instrumentos propagadores al servicio del dogma que sustenta a la vez al papado y a la monarquía: la religión católica, apostólica y romana. Y lo hacen erigiendo al peregrino como paradigma del perfecto católico enfrentado a un mundo laberíntico plagado de barbarie, vicios y errores heréticos [...]» (Deffis, 1999, p. 151).

protestantismo. Prevalece la acción humana razonada y su juicio divino. La escritura es didáctico-moral, con preceptos filosóficos-éticos y exhorta el arrepentimiento de los pecados juveniles con la expiación: Marcos, como Espinel, vive una mocedad de excesos que remuerden su madura conciencia³⁸.

La literatura es campo de batalla ideológica. El escudero sostiene un encendido diálogo en Italia donde ilustra su postura contra Calvino y Lutero:

¿Por qué vosotros llamáis santos y reformadores de la religión de Jesucristo a dos hombres que en todo y por todo, en vida y costumbres, fueron contra la doctrina de Jesucristo y de sus Evangelios, que fueron hombres libres, viciosos, deslenguados, embusteros, engañadores, alborotadores de las repúblicas, enemigos de la general quietud?³⁹

Tanto el quehacer individual de Marcos como el de Sagredo-Mergelina, luego *bizantinizados*, son aprovechados de forma ejemplarizante, en el error y su arrepentimiento o en la exaltación y sublimación de la virtud:

Quien no yerra no tiene en qué mejorarse; que Dios juzgó por mejor que hubiese males, porque les siguiesen los arrepentimientos, que tener el mundo sin ellos; qué más grandeza suya es sacar de los males bienes que conservar el mundo sin males⁴⁰.

CONCLUSIÓN

Marcos de Obregón adapta en parte de su estructura textual, temática, semántica y axiológica elementos del género bizantino. El proceso, acorde con la *reacentuación* o presencia de un modelo literario en una obra, es clave para el análisis de su materia novelesca.

El sentido teleológico de Espinel está en directa relación con el trasfondo evangelizador de su mensaje. Adopta el argumento clásico del género en el microrrelato de sus personajes secundarios; arquetipos de su época, que luego asumirán las virtudes bizantinas.

Estructuralmente, utiliza el principio *in media res*. La disposición de las acciones, que reconstruyen el pasado mediante las técnicas de la *analepsis* y la *anagnórisis*, pretenden la plena atención del lector.

Los rasgos, ejes temáticos y *cronotopos* del género no sólo están presentes en la historia americana, sino en toda la novela, aunque predominan en el microrrelato. Se mezclan en una obra ecléctica y sincrética, que integra el relato autobiográfico, la novela de aventuras, de caballería, la soldadesca, la miscelánea y la picaresca.

En suma, Espinel adopta el género bizantino para dar altura moral a su obra, acorde con los principios del catolicismo postridentino. Así, cumple con el camino que traza la preceptiva de López Pinciano y dialoga con las novelas de sus contemporáneos que absorben, igualmente, aquella estética.

³⁸ «His *mea culpa* was perhaps a somewhat exaggerated self-deprecation designed to emphasize his repentance of past excesses» (Haley, 1959, p. 14).

³⁹ Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, p. 252.

⁴⁰ Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, p. 39.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, México, Fondo de cultura económica, 1950.
- BERGUA, Juan, *La novela bizantina*, Madrid, Clásicos Verruga, 1965.
- CERVANTES, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*, ed. Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002.
- DEFFIS, Emilia, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Navarra, Universidad de Navarra, 1999.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1973.
- ESPINEL, Vicente, *Novela picaresca IV: Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón. La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Rosa Navarro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro, 177), 2008.
- , *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. María Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972. 2 tomos.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- HALEY, George, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and Its literary representation*, Providence, Brown University, 1959.
- HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 1979.
- HERRERO, María Cruz, *La novela griega antigua*, Madrid, Akal, 1987.
- HURTADO, Antonio, *La astrología en el Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1984.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Artes Gráficas, 1973, t. I, II y III.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 2008.
- MARTÍNEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- NAVARRO, Rosa (ed.), *Novela Picaresca*, Alfonso de Valdés, *La vida del Lazarillo de Tormes*. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, t. I.
- (ed.), *Novela Picaresca*, IV. Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Obregón*. Estebanillo González, *La vida y hechos de Estebanillo González*, Madrid, Biblioteca Castro, 2008, t. IV.
- RILEY, Edgard, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- TEIJEIRO, Miguel Ángel, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1988.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Una novela para el siglo XXI», *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo, ed. de la Real Academia de la Lengua, 2004, pp. XIII-XXVIII.
- VILANOVA, Antonio, *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Barna, 1953.
- , *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

Desprendimiento sensitivo y búsqueda de transparencia simbólico-lingüística en la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

Corría el año 1675 cuando Miguel de Molinos publica su *Guía Espiritual*, obra que consigna, frente al derroche y la opulencia barroca, la necesidad de desproveer a toda conducta de artificio y a todo ornamento de valor, una vez que hace ver la incompatibilidad de ambos con una anhelada virtud moral de naturaleza áspera y dura. Pese a la aceptación que tuvo la obra en un primer momento, el Tribunal de la Inquisición, diez años después, la condenará por delito de herejía, motivo por el que el autor pasará el resto de sus días en presidio, donde muere en 1696. Molinos, de este modo, se convierte en un nuevo integrante de la larga lista de célebres heterodoxos rechazados por la religión oficial en la medida en que su método de vida ahonda hasta asentarse sobre unos parajes místicos en los que el individuo se desprovee de la custodia de toda institución para recluirse y encontrar la libertad en su interior, en un espacio donde espera converger consigo mismo, con el resto de herejes y con Dios. La vía propuesta por el autor, seca y silenciosa, se presenta como un rechazo hacia la naturaleza humana, una negación de la propia identidad con el fin de que sea la divinidad la que se manifieste a través del individuo.

«Vencerse a sí mismo»¹, consigna en sus *Ejercicios Espirituales* un Ignacio de Loyola que, junto con Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, conforma la tríada de eminentes autores que precedieron a Molinos en las letras españolas en esta particular búsqueda llamada a desprenderse de uno mismo. Con la citada sentencia, el santo jesuita se refiere al vencimiento del hombre inferior por parte del superior o divino; la subordinación por parte de la razón, de todo aquello sometido a los sentidos en la medida en que la

¹ Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales. Directorio y documentos*, p. 56.

inteligencia obedece a los designios de Dios. Esta sensibilidad a abatir incluye la imaginación, que ha de ser rechazada en tanto que no aparta al hombre del vacío, de la nada a la que ha de abocarse, consigna fundamental de una mística renana especialmente cercana a la doctrina de Molinos, así como de otras tradiciones alejadas como la neoplatónica, el orfismo y diversas tendencias consolidadas propias del pensamiento extremo-oriental.

Cuando el autor de la *Guía Espiritual* afirma que el «alma es el centro, la morada y el reino de Dios», por lo que resulta necesario que se mantenga «quieta, tranquila, retirada en su centro y sin ninguna elección»², está desproveyendo al mundo exterior de valor, de realidad, en la medida en que la divinidad no va a habitar en él, situación que más adelante comentaremos con el propósito de observar el conflicto que este hecho ocasiona en lo relativo al uso del lenguaje. Lo aprehensible y mensurable se va a tornar elemento de perturbación, de alejamiento de una virtud que ha de aplicarse a los distintos ámbitos de la vida con el fin de alcanzar la perfección, ansiada y buscada por todo misticismo en un plano trascendental. En este sentido, todo aquello que brota de la vida resulta obstáculo, elemento a derribar, pues aleja de un alma que permanece retirada en su centro. Únicamente allá donde no hay nada, donde el vacío ha erradicado toda pulsión humana dejando libre el camino para la llegada del espíritu, surgirá la epifanía. Este vacío únicamente acontecerá una vez que se haya apagado todo deseo, momento que determina un antes y un después en el recorrido trazado a lo largo de esta cruzada.

La simple unidad, el Uno de Plotino, se equiparará con el vacío interior, con la nada, una vez que no alude a un elemento cuantificable sino a un término de convergencia o anulación de realidades, quedando el ser, una vez logrado dicho estado, desprovisto de toda atracción externa, de toda necesidad de mundo exterior. Por otra parte, el pensamiento, en última instancia, en cuanto no se anula en la contemplación, se manifiesta como carga al ser capaz de impedir la realización de una búsqueda cuyo fin consiste en la unión absoluta del individuo con la divinidad. Así, al canónico «pienso luego existo» le sucedería un «no pienso luego existo», como testimonio real de haber alcanzado un grado de ser adecuado con la aventura emprendida. El razonamiento guiará al místico en un primer momento, pero más adelante resultará innecesario además de molesto pues, dada su naturaleza representativa, reflexiva, impedirá la contemplación inmediata de la divinidad. «Por el conocimiento concibo a Dios en mi interior; por el amor, por el contrario, penetro en Dios»³. El amor no será algo a adquirir sino más bien algo que ha de aflorar desde dentro, una verdad que sale a la luz a medida que se apartan los obstáculos que nublan su aparición.

La equiparación entre Dios, alma y nada, constituye un elemento de identificación entre la doctrina de Eckhart y la de Molinos, suponiendo a su vez uno de los motivos fundamentales por el que ambos fueron condenados por la Iglesia. El individuo deberá simbólicamente morir para que pueda surgir la divinidad. La verdadera vía consistirá más en un ejercicio de retracción que en una acción a emprender, una vez que la persecución de un fin niega ese mismo fin al situar al hombre, a sus afanes, a su

² Molinos, *Guía espiritual*, p. 70.

³ Eckhart, *El fruto de la nada*, p. 55.

voluntad, en la rueda de la existencia, en la historia, devorada a cada momento por Saturno, obligándole a correr tras unos deseos siempre situados más allá de sus posibilidades en tanto que todo aquello cuantificable apunta al infinito y éste pasa a ser la única meta. Dicho rechazo de la historia, del devenir temporal como marco de realización del individuo, no podía resultar más ajeno para los intereses de una Iglesia necesitada de esta dimensión para reafirmar sus derechos y privilegios. Este aspecto, aunado al rechazo místico de toda imagen, de todo símbolo intermediario entre hombre y Dios, resultaba una afrenta por parte de quien en su *Guía* indicó que «la fe ha de ser pura, sin imágenes ni especies; sencilla, sin discursos; y universal, sin reflexión de cosas distintas»⁴. Todo el aparato eclesiástico se mostraba, de acuerdo con la doctrina propuesta, completamente inútil, inservible de cara a acceder a los dominios propios de la divinidad, cuestión de suma trascendencia en la evolución de toda religión una vez que prescinde de toda manifestación, del mundo, para volverse puramente intelectual, personal y, en última instancia, irracional, herética. La misma naturaleza quedaba, de acuerdo con Molinos, enfrentada al espíritu, imposibilitando toda mediación entre la persona y Dios.

En relación con este aspecto, y siguiendo la tesis de Eugenio d'Ors en su obra *Lo barroco*⁵, el panteísmo propio del siglo XVII, su sensibilidad, queda enfrentada con la aridez presentada tanto por las creencias agustinas como las paulinas, precisamente aquéllas más admiradas por Molinos tal y como menciona de modo reiterado en su *Guía*. El desprecio hacia la imagen propio de estas últimas, lo observamos igualmente en Eckhart, quien alude a que «la simple imagen divina que está impresa en el alma en lo más íntimo de la naturaleza es recibida sin mediación [...] y con ello ni la voluntad ni la sabiduría son mediadoras»⁶. Por su parte, ya en tiempos recientes, José Ángel Valente, en su «Ensayo sobre Miguel de Molinos»⁷, llevará estos conflictos al terreno de la creación lírica. De acuerdo con el escritor orensano, el místico y el poeta convergen tanto en sus búsquedas como en los medios que les guían. De este modo, en el acto de la creación poética no acaece un deseo de la voluntad o un impulso racional, sino que ambas, voluntad y razón, se retiran para que lo oculto haga su aparición de manera súbita. El poeta mismo, llevando esta posición a un extremo, resultará un muro que ha de abatirse necesariamente para que su lugar sea ocupado por la creación. «Sólo en la desapropiación, en el desasimiento, en la pobreza, es posible la salida del espíritu, la salida radical de la noche oscura -señala Valente-. La pobreza es el otro nombre de la vacuidad o del vacío de la nada»⁸. Por ello, frente a la exuberancia barroca, frente a un sacralizar el mundo y comprender cada una de sus formas como una expresión divina, se elevará paralelamente una censura sobre esta misma realidad, engañosa de acuerdo con Molinos en tanto que sometida al cambio y al movimiento, en suma, al deseo.

La misma idea de Dios, en tanto que idea, en tanto que pensamiento o categoría, va a ser rechazada, afrenta máxima y núcleo de convergencia de toda herejía gnóstica observable ya desde tiempos bíblicos. Shizuteru Ueda, en su estudio sobre las relaciones

⁴ Molinos, *Guía espiritual*, p. 78.

⁵ D'Ors, 1993, p. 79.

⁶ Eckhart, *El fruto de la nada*, p. 62.

⁷ Valente, 2008.

⁸ Valente, 2008, p. 321.

entre el zen y la mística de Eckhart, señalará que «el más extremo desasimiento [...] es el ser-desasido-de-Dios, la vida sin Dios, pues en este estar sin-Dios, Dios mismo se hace presente como es en sí mismo, una nada»⁹. Visto de este modo, todo ser se conforma como cántaro a quebrar en tanto que esconde en su seno una vacuidad. Resultará necesario que el receptáculo se encuentre vacío de ego, de identidad, para que la nada habite en él. Esa nada es Dios. La presente perspectiva refleja, desde luego, el vacío elemental del ser, cuestión tan denodadamente defendida por las corrientes existencialistas del pasado siglo. El individuo va a adquirir su razón de ser en este interior desprovisto de voluntad, identificándose con un vacío que será, precisamente, cuanto le dote de una libertad que, por otra parte, le diviniza. En este sentido, continuando con la lectura que Valente realiza sobre Molinos, el lenguaje poético, una vez que se encauza hacia esta misma vocación mística, ha de participar de una violencia contra su propio ser, mostrándose únicamente para hacer referencia a su no necesidad, su ineficacia de cara a hacer visible lo oscuro por naturaleza, aquello que pretende dar a conocer pero no puede.

Del mismo modo, Molinos, siguiendo los prescritos de la mística negativa, escribe su *Guía* no para mostrar una verdad, sino para enseñar a callar, para apagar cuanto impide su contemplación. El místico se aparta del silencio tan grato en el que discurre su vida para consignar mediante el discurso, de modo lógico, racional, la necesidad de que imitemos su conducta; acto seguido se retira de nuevo. Escribe Molinos, «Tres maneras hay de silencio: el primero es de palabras, el segundo de deseos y el tercero de pensamientos. El primero es perfecto, más perfecto es el segundo y perfectísimo es el tercero»¹⁰. La verdadera palabra pasará entonces a comprenderse no como un acto usual de comunicación, de diálogo, sino como un ritmo anterior a su expresión, una pulsión vital que nutre y vivifica cada una de las formas expresadas, tornándose así el lenguaje en residuo de una verdad anterior a él, reverso visible de aquello oscuro y vivo que lo alimenta y que no alcanza a ser expresado. Lo expuesto a la luz, lo manifiesto y aparente, de acuerdo con Molinos, resulta válido como camino para principiantes, iluminando mediante la razón; sin embargo, va a ser ineficiente a la hora de posibilitar la perfecta unión del individuo con dios, que acontece solo en el silencio. Por ello, una vez resuelta la experiencia exterior, se debe producir una reclusión del sujeto en la medida en que comprende lo estéril de extender dicha búsqueda hacia el infinito. A este recogimiento le habrá de suceder, a continuación, un proceso de deshacimiento, de sustitución de las cualidades sensoriales externas, acompañadas de todo lo considerado válido hasta entonces, por aquellas otras cualidades de percepción internas, al margen de todo cambio y condicionamiento vital. La naturaleza proporcionará pistas, huellas de la divinidad pero, dado su orden racional, mensurable, sometido al cambio y al número, no permitirá un conocimiento elevado del espíritu. Por este motivo, la vía interior, dirigida hacia la unidad, se va a presentar como la única posibilidad de perfeccionar al individuo.

Continuando con el estudio de José Ángel Valente, fundamental en la recuperación que del místico turolense se hizo a raíz de la reedición de su obra, resulta interesante

⁹ Ueda, 2005, p. 57.

¹⁰ Molinos, *Guía espiritual*, p. 103.

observar la línea espiritual que, de acuerdo con el poeta, engarza a Molinos no solo con Teresa de Jesús, Juan de la Cruz o el Maestro Eckhart, sino también con el budismo zen y aun el shánkara o el vedânta puro. Se trata, en todos los casos, del desarrollo de una vía seca, desprendida de todo fenómeno y, ante todo, negativa; una vía únicamente válida para quien ya ha dado un primer paso en pos de su elevación existencial, debiendo a continuación recorrer el camino de vuelta desposeyéndose de todo lo hasta entonces adquirido. Cuanto le va a interesar al poeta gallego de este trayecto es la ruptura del límite, aquello que marca la división entre lo ortodoxo y lo heterodoxo, lo aceptado y lo herético. Alude Valente a «una particular tensión entre el místico y las formas históricas de la religión constituida en que aquél aparece. Experiencia de los límites —continúa el poeta—, la experiencia mística ha sido con frecuencia, para la autoridad religiosa, transgresión de los límites. El conflicto (latente o manifiesto, soluble o irremediable) con la autoridad ha acompañado en todo momento el cruce del místico con las formas históricas de la religión constituida»¹¹. Consciente, como hemos observado, de este enfrentamiento, Valente se centra en el eterno conflicto entre el individuo que trata de establecer una comunión inmediata con la divinidad y, de modo paralelo, la necesidad por parte de quien se impone como mediador entre ambos de impedir dicha relación directa, decretando lo inadecuado o correcto de ciertos comportamientos para, con el paso de los tiempos, retrotraerse o, por el contrario, verificando con su actitud lo voluble y expuesto a error del condicionamiento temporal del culto oficial.

Cabría distinguir con Eugenio d'Ors entre una doble religiosidad propia de este siglo xvii. Así observaríamos una primera de intenciones más o menos panteístas, tendente a la opulencia, y otra inclinada, por el contrario, hacia la austeridad, hacia la anulación de todo sedimento material, de todo espíritu envuelto en forma de naturaleza, una vez que de esta última solo atiende a lo que comprende como no corporal. De este modo, la corriente panteísta, propiamente barroca, tendría su momento culminante con las canonizaciones de Francisco Javier, Teresa de Jesús, Felipe Neri, Alfonso María de Liborio e Ignacio de Loyola, todas ellas acontecidas en 1622 y todas ellas paradigmáticas de una jesuitismo cómodo para la Iglesia en tanto que se va a ver acompañado de una efervescencia artística en la que se observaba reflejada, de manera nítida, la identificación entre forma y espiritualidad, entre naturaleza y poder temporal. En el otro lado, en cambio, nos encontraríamos «la posición verdaderamente acética, de desconfianza hacia lo natural, de orgullosa dominación sobre la naturaleza, de creencia en la objetividad del pecado y, por consiguiente, de dualismo y contradicción entre lo espiritual y lo natural, [siendo] el jansenismo, no el jesuitismo, quien lo representó en la coyuntura»¹². Este dualismo, a la larga, conduciría, como sabemos, a la condena inquisitorial del Quietismo y de su fundador, Miguel de Molinos, en tanto que sus consignas no podían resultar más nefastas para los intereses de perpetuación de una Iglesia consolidada sobre la creencia en su misión temporal y su cualidad de organismo mediador entre pueblo y Dios.

¹¹ Valente, 2008, p. 329.

¹² D'Ors, 1993, p. 77.

En lo referente a la apropiación por parte de la Iglesia de figuras potencialmente conflictivas, Valente, aludiendo a la beatificación en 1675 de Juan de la Cruz, indica que «la ortodoxia podía absorber formalmente a una figura gloriosa de la mística del siglo XVI»¹³ una vez que sus ideas no parecían ya peligrosas en tanto que su figura había pasado al olvido; sin embargo, no ocurría lo mismo con un personaje, Molinos, de indudable peso en los círculos de espiritualidad. Con el propósito de demostrar las falacias e intereses dominantes en el seno de la Iglesia, Valente alude a continuación al hecho sintomático de que pese a que la *Guía Espiritual* está impregnada toda ella de pensamientos propios de Juan de la Cruz, no se encuentra entre sus páginas referencia alguna a su claro origen, y no será hasta 1675, fecha ya mencionada de beatificación del carmelita, cuando Miguel de Molinos comience a dejar consignado, esta vez en su *Defensa de la contemplación*, la ascendencia consabida que sobre él había ejercido el para entonces beato. El motivo, de acuerdo con Valente, de que únicamente reconociese la influencia de Juan de la Cruz a partir de dicha fecha, obedecería a que no sería hasta entonces cuando se verificase la aceptación de la doctrina del anterior por la Iglesia oficial, lo que le podría servir de ayuda con vistas a una posible condena que, pese a todo, finalmente aconteció en circunstancias y bajo sospechas similares a las sufridas por Eckhart algo más de tres siglos atrás.

Qué duda cabe que la radicalidad de los escritos de este último se asimila más a la observable en el seno de la religión oriental que a la manifestada por Molinos en sus escritos, sin embargo, cuando este último alude a un proceso de transformación en Dios o a «procurar en [el] alma una perfecta desnudez de todo cuanto hay, hasta del mismo Dios»¹⁴, nos está remitiendo, desde luego, a un despojamiento absoluto de toda representación, de toda intelectualización y, en definitiva, de todo cuanto no sea la nada mística, del mismo modo que hace Eckhart al afirmar que él es causa de sí mismo según su naturaleza eterna, mas no según su devenir temporal. Ideas similares, valga mencionarlo, las encontramos en remotas doctrinas como el vedismo hindú o el taoísmo, cuando, por ejemplo Zhuang Zi, en uno de sus versos, invita a contemplar «ese lugar en donde la nada habita»¹⁵, la nada como divinidad, como tao, como espíritu creador.

Con todo lo indicado, resulta evidente que la figura de Molinos resulta un caso paradójico dentro de la corriente de pensamiento del XVII, como paradójicas lo son todas aquellas figuras situadas más allá de la historia, ajenas al transcurso de los tiempos, distantes a sus vicisitudes pero cercanas, sin embargo, todas ellas entre sí como resultado de unas intensas búsquedas que superan, con mucho, la dimensión habitual de ser de todo individuo. «Nos buscamos a nosotros mismos siempre que salimos de la nada -indica Molinos-, y por eso no llegamos jamás a la quieta y perfecta contemplación. Éntrate en la verdad de tu nada y de nada te inquietarás, antes bien te humillarás, confundirás y perderás de vista tu propia reputación y estima»¹⁶. Cuanto nos queda, cuanto podemos ver de estos iconoclastas, será un cuerpo maltratado, una radical forma de pensar ajena a nuestras categorías convencionales, o un espíritu en

¹³ Valente, 2008, p. 337.

¹⁴ Molinos, *Guía espiritual*, p. 206.

¹⁵ Zhuang Zi, 2005, p. 81.

¹⁶ Molinos, *Guía espiritual*, p. 226.

lucha permanente contra sí mismo. Se nos escapa, en cambio, el fundamento último de sus actos, de sus palabras, de su condición marginal en nada compatible con el espíritu de los tiempos; naturalezas inmutables y extraordinarias representadas en aquel último retrato de un Molinos compareciendo ante el tribunal inquisitorial un 18 de julio de 1685 en la Iglesia de Santa María Sopra Minerva, en Roma, «tan severo como si dijese alguna alabanza suya, sin mostrar arrepentimiento ni señal de él»¹⁷, manifestando con su conducta cuanto con la escritura, con su *Guía*, había osado, valientemente, predicar.

Referencias bibliográficas

- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- ECKHART, *El fruto de la nada*, ed. Amador Vega Ezquerro, Madrid, Siruela (El árbol del paraíso), 2008.
- IGNACIO DE LOYOLA, san, *Ejercicios espirituales. Directorio y documentos*, ed. P. José Calveras, Barcelona, Balmes, 1944.
- MOLINOS, Miguel de, *Guía Espiritual*, Barcelona, Obelisco, 1998.
- UEDA, Shizuteru, *Zen y Filosofía*, Barcelona, Herder, 2005.
- VALENTE, José Ángel, «Ensayo sobre Miguel de Molinos», en *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de lectores. Galaxia Gutemberg, 2008, pp. 317-349.
- ZHUANG ZI, *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*, ed. Pilar González España y Jean-Claude Pastor-Ferrer, Madrid, Trotta (Pliegos de oriente), 2005.

¹⁷ Valente, 2008, p. 342.

Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

Jaume Alavedra i Regàs

Universitat de Barcelona

Si buscamos el apoyo del contraste en relación con otros sistemas, no nos maravillaría tanto ver inscritas anchas franjas de la escritura de la modernidad en la retórica abierta de fines del siglo XVI, si pensamos que desde entonces hasta hace bien poco en España la pausa de enseñanza fue, con contadas excepciones, la jesuítica *Ratio Studiorum* y el pan nuestro de cada día el catecismo de Trento. Sin duda hay más causas extrínsecas de la historia social o de la historia de las ideas que hacen contrapunto a esta pervivencia. Y, en fin, en todo ello influye, desde dentro del sistema, la gran fuerza de las obras geniales de los escritores barrocos¹.

Los escritores barrocos alcanzaron una gran fuerza, tal como lo expresa De la Concha, que en muchos aspectos, especialmente para las ciencias económicas, políticas y sociales, sigue viva en la actualidad. Nuestro objetivo es el tratamiento de tales dimensiones en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo². Concretamente investigamos su relación con el límite del pensamiento, también expresado como barreras de la humana ciencia³, que emerge en el concepto de utopía. Si bien estos modelos canónicos son los de Moro, Campanella y Bacon (1941), no hay porque dejar

¹ De la Concha, 1993, p. 74; el subrayado en todo el trabajo aparece en el original, en caso contrario se especifica.

² Nuestra aproximación al tema proviene del capítulo de la tesis doctoral, con dirección del profesor Dr. Jesús Tusón en la Universidad de Barcelona, sobre los jeroglíficos renacentistas egipcios. La traducción de los *Hieroglyphica* de Horapolo en el tardío Renacimiento suscita un interés extraordinario.

³ Ginsburg lo menciona, hablando de Pallavicino con respecto al tema de la intervención de la gente en las decisiones políticas. Las características del progreso científico implicaba la superación de los antiguos límites establecidos, siendo debidamente registrada en las colecciones de emblemas (Ginsburg, 1999, p. 104). Es decir, se decantó por la creación de aspectos visuales que subsanaran el vacío que sucedía en los límites verbales o de la verbalidad.

al margen obras como *El Quijote* o *El Lazarillo de Tormes*⁴, colmadas de ensueños y artilugios.

Las creaciones literarias que se están preparando en el Barroco generan un universo esencialmente rico en ingenios, empresas, emblemas y sensibilidades hacia la naturaleza humana. Culminan literaria y filosóficamente en el concepto de «entendimiento» lockeano y en la «característica universal» leibniziana. Si bien el contenido de una buena parte de las obras de estos dos últimos autores se corresponde con tratados políticos, nos inclinamos a indicar la dirección que toman de características de pensamiento utópico. Es cierto que la ciencia matemática y la filosofía experimentan un impulso enorme, en parte gracias a la impronta dejada por el método cartesiano, recién elaborado⁵.

La historia de las ciencias sociales experimenta un auge inusitado a finales del Renacimiento y acaba eclosionando a lo largo del siglo xvii. En general, en este período se establecen las bases conceptuales que aún perviven en pleno siglo xxi, transmutadas en ámbitos historiográficos bajo la influencia de Vico, tecnológicos Da Vincianos o jurídicos de soberanía en Bodin⁶. Además, sucede igualmente con los métodos bibliográficos en la difusión y expansión de la imprenta⁷. Numerosas son las razones que podrían explicar esta situación; por ejemplo, se dan avances tecnológicos en relación con el armamento y las guerras; incesantes viajes y comercio a gran escala, provocando una dispersión demográfica; o, simplemente, se desarrolla un cognitivismo posterior a los universos platónicos del Quince. El mismo concepto de ciencia no constituye una amplia aceptación. La experimentación y los hallazgos empíricos se imponen. El concepto de laboratorio emerge y la creación de la Sociedad Real de Londres proveen un modelo eficaz que rápidamente impulsa de una manera definitiva instituciones de este tipo. Se reafirma la concepción «social» cultural o artística, sin que se oponga, a la de «natural». Esta constituye la aplicación a fenómenos que se dan en la naturaleza. Se centra en experimentar; mientras que aquella en las actividades humanas, de tipo metafísico y ontológico, derivadas de la visión estática y extática de la *Escolástica* medieval. Siempre los asuntos humanos generan una dificultad, especialmente lo relativo a la práctica en ciencias políticas; sin embargo, bien está considerar que social y tecnológicamente el pensamiento barroco apunta rasgos utópicos⁸.

⁴ Estas obras, que han pasado a la literatura universal, presentan una enorme variedad de motivos.

⁵ La referencia hobbesiana al Leviatán es ineludible. Su concepto de ciencia es muy amplio, siempre según un método político. Contribuye al pensamiento científico en su relación con el entendimiento claro, el concepto que es provocado por el discurso (Bouwsma, 2001, p. 59). Con el tiempo acabaría influenciando para transformar el lema baconiano de la inducción *homo homini Deus* en el suyo, como *homo hominis lupus* (Colomer, 1997, p. 87). Así pues, conviene tener el consejo en entendimiento claro, para la buena naturaleza, doctrina y uso.

⁶ Ver Bodin, 2011, en especial el libro I, capítulo viii.

⁷ La invención de la imprenta influencia profundamente. No obstante, sería conveniente tener otras ciencias muy en cuenta, aunque nos alejaríamos de nuestro objetivo. Pongamos sólo un ejemplo: la cartografía es muy importante militarmente e influye socialmente al imponer una visión concreta de un mundo concebido antes de ensanchar horizontes con viajes americanos y asiáticos.

⁸ El pensamiento barroco alcanza los límites de lo extraño como ejercicio de entendimiento social. Simplemente resaltamos la contingencia económica política de las guerras y entreguerras, mediatizadas por los sucesivos tratados de paz. Las balanzas comerciales muestran un ejercicio científico en los límites de prácticas lógicas. En España, a finales del siglo xvi y a lo largo del xvii, se alcanzaron ingeniosas soluciones

El nacimiento de la ciencia moderna es paradójico. En forma literaria, Saavedra Fajardo, como diplomático, se encamina a gestionar ideas sociales. Entra en lo que hoy tomamos por ciencias políticas. Lo traspone al campo internacional, en aspectos significativos como su negativa a la devaluación a fines del siglo xvi o a la corrección de la inflación del mismo siglo⁹. Es ilustrativa la expresión *Ex fumo in lucem* con que se dirige al lector antes de comenzar las empresas, «para granjear alguna piedad dellos en quien considerare mi celo de haber, en medio de tantas ocupaciones, trabajos y peligros, procurado cultivar este libro, por si acaso entre sus hojas pudiese nacer algún fruto que cogiese mi príncipe y señor natural»¹⁰. Ahora bien, en la obra, al reunir emblemas y texto, resalta aspectos visuales muy al gusto de la época. Se requieren para el grabado ilustrador, no para el texto aleccionador, observaciones científicas de primer orden y estimaciones de las propiedades físicas de seres y hechos.

Para comprender adecuadamente cómo se inició la ciencia moderna, es necesario considerar tanto los aspectos prácticos como las características intelectuales de la transformación puesta en marcha durante el Renacimiento. Los investigadores de la historia de la ciencia generalmente han destacado sólo las características intelectuales; considerando entonces a la transformación en conjunto como un cambio de malos a buenos argumentos, basados en ciertas premisas evidentes por sí mismas; o bien, considerando que es simplemente necesario hacer una observación más cuidadosa y una estimación más correcta de hechos evidentes. Ambos tipos son inadecuados, como se demuestra por sus fallos en los intentos de explicar las coincidencias de tiempo y lugar entre los avances económicos, técnicos y científicos y, lo que es más, de la coincidencia entre el interés científico por ciertos problemas y las preocupaciones técnicas de los grupos dominantes de la sociedad¹¹.

De la Concha argumentaba sólidamente al abrir este trabajo sobre la pervivencia de conceptos y actitudes, originados a finales del xvi. Aquí Bernal establece una convergencia de argumentos en el nacimiento de la ciencia moderna: la reunión del interés científico y la técnica que auspician los grupos dominantes de la sociedad. La historia social, nacida en el seno de la burguesía, o la historia de las ideas científicas, testifican su adecuación¹². En este sentido, el objetivo que proponemos es ir abasteciendo de criterios con respecto a la relación entre los conceptos de ciencia y utopía, aplicándolos a la obra saavedriana, *Idea de un príncipe político-cristiano, representada en cien Empresas*.

En el siglo de Oro, las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo constituyen una de las cimas de la literatura política, no sólo por extensión sino que también por la cualidad de contenido. Los temas tratados constituyen un excelente resumen del pensamiento

mercantilistas. La teoría de los precios influyó en el mercado de los metales preciados. Se adoptaron reglamentaciones, propuestas por arbitristas, bullonistas o cuantitativistas. Nociones de balanza de pagos o patrón oro, los escrúpulos y un realismo ingenuo siguen siendo útiles de reflexión (Vilar, 1983, p. 140).

⁹ En los asuntos monetarios para la época, seguimos las tesis de Vilar (1983, p. 161).

¹⁰ Para el texto original, véase la edición de López Poza de 1999, p. 173.

¹¹ Véase la tercera edición de Bernal del año 1979, p. 263.

¹² A este respecto últimamente han reaparecido metodologías como el «debate». En la edición de Trevor Aston y Charles Philpin (1988), se afirma que Brenner ha originado una reconsideración para el papel de la agricultura. Ha mostrado su importancia en los procesos tecnológicos de producción agraria (Brenner, 1988).

político español del Diecisiete. El apelativo que se le confiere a Saavedra Fajardo de «antimaquiavelo» no se ajusta a una realidad donde cuenta más la religiosidad del príncipe cristiano que la laicidad del florentino¹³. Bien está mencionar una problemática que no ha cesado de generar encendidas polémicas, pero no conviene demasiado contraponerlos. En ningún momento el autor murciano opta por el encono y la rivalidad acusada. Es más, se da una circunstancia determinante en ambos autores, la intensa coincidencia, que reside en la concepción de «razón de Estado» y que proviene de los clásicos¹⁴.

A fin de cuentas, desde finales del siglo xv a mediados del xvii, la coyuntura política varía con la esfera de influencia tridentina. El panorama europeo ha variado sustancialmente con las incesantes guerras, la Reforma y la Contrarreforma, que imprimen un carácter diferenciado a las teorías políticas coetáneas en boga. El edificio de la naciente ciencia necesita explicaciones a tal sucesión de acontecimientos. Por tanto, no es extraño que donde la ciencia no llega a alcanzar aparezca toda una magia y un hermetismo, apegado a conceptos oscuros y variopintos, como el de iluminismo o el de la invisibilidad. En el mejor de los casos, siempre existe un refugio en el principio de la esperanza y la ilusión en forma de utopía.

La ciencia intenta explicar lo que acaece, explicación que no existe previamente, y es por ello «utópica»; es decir, la ciencia trata de realizar una utopía: la explicación. La ciencia explica lo conocido —los fenómenos y los procesos— por lo desconocido, la explicación. Y también se dice que la ciencia explica lo visible mediante lo invisible; el ejemplo más claro de ello nos lo propone la teoría atómica. De este modo hay un componente real en la utopía y un factor utópico en el hacer de la ciencia. El punto de unión de ese par de ideas o conceptos es simplemente el ser humano, que vive y «ve»¹⁵.

La relación de las *Empresas* con las utopías de finales del Renacimiento es manifiesta en tanto y cuanto son pensamientos sistemáticos. Si acaso no se ve como exclusiva pero sí como tendiente al «pensamiento» utópico. Las mismas instrucciones para el buen gobierno «idealizan al príncipe», o a la figura del «buen príncipe» y qué es esto sino una forma de pensamiento utópico. Los preceptos políticos de la antigüedad son

¹³ De entrada transcurre aproximadamente un siglo entre Maquiavelo y Saavedra Fajardo, pero sin mediar otra teoría política pura, la influencia es directa, a pesar del énfasis en ampliar y conservar el dominio y el poder para la prudencia legislativa en Settala (Cantarino, 1998, p. 24), Saavedra Fajardo maneja la praxis diplomática del acuerdo en una posición de fuerza. Baste mencionar el interés azoriniano por el emblema de león, Empresa XLV (Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*), como remanente del simbolismo de la fuerza en el egipcio antiguo. Se confronta a la astucia de la vulpeja, empresas XLIII y XCVII (Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*) con el símbolo de la *pellis vulpina vel leonina*.

¹⁴ Las citas clásicas son numerosas y adecuadas reverencialmente, ver Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. En las *Empresas* pasan de un millar. Sobresalen las de Tácito, unas setecientas; mientras que las bíblicas pasan de quinientas; y, finalmente de otros autores, también varios centenares. De ahí que se hable de tacitismo, visto como un vicio de la época, a consecuencia de un subjetivismo histórico no del todo bien comprendido. Ahora bien, se acepta lo tácito, como tal, más en la forma que en el fondo. En estas condiciones, se requiere una mayor preparación filosófica y antropológica, así como hermenéutica, del subjetivismo kantiano y fichteano posteriores en un siglo, para ver la evolución.

¹⁵ Para el fragmento anterior donde se expone la naciente ciencia como utopía de la explicación, ver López Campillo, 2003, p. 43.

considerados «venerables». Existe un «consentimiento común»¹⁶. En forma de *corpus*, y en el límite de la ciencia política, se pretende explicar y mejorar las condiciones del ejercicio del poder. Tomasso Campanella y Francis Bacon con sus respectivas obras de la *Ciudad del Sol* y la *Nueva Atlántida* destacan por la elegancia y la sorprendente vigencia de las utopías. En estos aspectos presentan profundas analogías con las *Empresas políticas* saavedrianas. El tratamiento de la justicia social y de las formas de gobierno son muy similares, no así el marco y la ubicación donde suceden, en las ciudades. Las diferencias entre los posibles grados y condiciones científicas y utópicas vienen reflejadas en los fines y los instrumentos que se usan para dar expresión a una idea en el límite del pensamiento. Sus efectos se mencionan a continuación:

En el cientificismo utopista, los seres humanos particulares, en lugar de ser fines últimos, se transforman en medios en vistas a alcanzar un objetivo que los trasciende, el Estado ideal. En el cientificismo técnico, son los instrumentos del bienestar humano —la eficacia, la producción, el consumo— los que se transforman a su vez en fines últimos; pero por esto, los hombres se convierten en los instrumentos de los instrumentos, en esclavos de sus herramientas. Ahora bien, si el fin último es la eficacia económica, se abre la puerta al ejercicio de una coacción sobre los individuos¹⁷.

En este contexto, Francisco Ayala, autor granadino contemporáneo, ha estudiado una amplia selección de textos saavedrianos, en los que destacan la naturaleza humana, la ciencia y el gobierno o la concepción de la buena política. Las circunstancias históricas y las condiciones sociales del Siglo de Oro Español han estado sometidas permanentemente a una situación contradictoria¹⁸. Ayala lo expresa de la siguiente manera: «Los productos de la cultura hispánica responden, en lo que son más originales y auténticos, no al camino seguido por la cultura occidental, sino a aquél otro que esta hubiera podido seguir»¹⁹. De manera que no están alejadas de la actualidad las políticas «reales» en la Europa del XVI. Se da un juego y contrapeso que mantiene inestablemente el equilibrio cognitivo en el fiel de la balanza durante todo un siglo.

En el tratamiento del pensamiento español postridentino, especialmente en relación con políticas coetáneas del siglo XVI, se establece un estrecho paralelo en los «ingenios» políticos del escritor murciano de origen gallego y el ambiente científico donde nacen las utopías. La situación en el sur italiano donde se encuentra Campanella es análoga a la de la corona española de Felipe III; no así la Inglaterra de los Tudor para Bacon; pero en ambos casos lo que se dilucida es un pensamiento político y social lejos del Renacimiento y que abre un nuevo siglo a inicios del Barroco. Si la *Escolástica* medieval pervive para Campanella en forma de teología cristiana, su apología de la corona española le lleva a pura consideración política, cuyos ideales se expresan en cosmologías solares, desarrolladas en forma utópica. Si en Bacon la incipiente ciencia inductiva toma

¹⁶ La ilustrativa expresión consentimiento común se extrae de la edición de López Poza, del año 1999, p. 943.

¹⁷ El pasaje significa un cientificismo utópico, ver Todorov, 1999, p. 325.

¹⁸ La denuncia del presente coetáneo pervive, por la potencia de «evocación», en la «apelación» al Génesis y a una supuesta 'homónima' edad de Oro (ver Asenjo González, 2011, p. 150). Bien puede considerarse existencialmente como una clase de filosofía que nace en el Renacimiento (Bloch, 1977).

¹⁹ Para la originalidad de la cultura en respuesta a los problemas de la época, ver Ayala, 2000, p. 45.

carta de naturaleza, no es menos claro que su ensayística, junto con la de Montaigne, crean conceptualmente los sólidos fundamentos del edificio científico actual²⁰. En estos autores se cimenta buena parte de las concepciones de ciencia política del Siglo de Oro.

Finalmente, en Saavedra Fajardo se dan analogías profundas con el sacerdote italiano, puesto que el pensamiento político español se parece al de la *Escolástica*. La forma de regímenes que se encadenan en el tiempo y el proceso de decadencia se hace inevitable. La evolución de ciertas formas en tiranías también coincide con el pensamiento campanelliano²¹. Mientras tanto, la administración de la justicia, entre otros aspectos, se asocia con el ejercicio de la ciencia jurídica en Bacon²². En el fondo de la concepción social saavedriana se sitúa la evolución del pensamiento platónico renacentista y el retorno tímido al aristotelismo. En esto se paraleliza con Campanella y Bacon. En realidad, se perseguía una didáctica social que en forma de pedagogía Comenius había hecho célebre²³. Las utopías renacentistas tardías nacían de una falta de fe en las sociedades coetáneas, pero en realidad lo que subyacía era el pensamiento platónico de las ideas políticas, actualizado en el Siglo de Oro²⁴.

CONCLUSIONES

Los escritores barrocos alcanzaron una gran fuerza, tal como lo expresan las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo. No es el caso de hablar de concreta «genialidad» barroca, pero la realidad es que alcanzan un pensamiento único y diferenciado en la historia cognitiva. En un siglo azotado por las contrariedades bélicas y económicas, debe imponerse el sentido de que con la Concordia crecen las cosas pequeñas, tal como la expone el autor murciano en la empresa LXXXIX²⁵. La Guerra de los Treinta Años ve sucederse la paz de Westfalia, donde Saavedra Fajardo desempeña el cargo de plenipotenciario, y poco después se da la recesión española definitiva. Los tiempos de la gloria imperial se habían desvanecido. En esta situación, los tratados y manuales de aleccionamiento y consejos políticos encuentran en la ideología política,

²⁰ La colección de ensayos de Montaigne (*Ensayos*) inaugura el género. Su objetivo era el autoentendimiento y la autoaceptación, más que, como se ha pretendido, la autoperfección (Bouwisma, 2001, p. 53). Mientras que en Bacon son posteriores y más breves y adoptan la forma de aforismos (Bacon, *Essays*).

²¹ Los años que pasó en prisión marcaron la producción de sus obras. Sus ideas pueden seguirse en la utópica ciudad solar, pero a la vez también en el desarrollo de sus concepciones políticas. Su juventud fue proclive a la apología de la monarquía hispánica en Nápoles. Evoluciona hasta una ambigüedad manifiesta cuando abandona el encarcelamiento y se refugia en Francia.

²² Hablamos de ciencia jurídica aunque históricamente no se ha aceptado estrictamente así. Hay que advertir que el ingenio y la confianza han de presidir los proyectos baconianos para la ciencia y la tecnología (Weinberg, 2002, p. 106). Por otra parte, el material desconocido se da científicamente en una extraña e incomprensible Casa de Salomón de la Nueva Atlántida.

²³ En concreto su *Didáctica Magna* aún hoy es la base para estudios de magisterio o de cualquier forma de didáctica y pedagogía (Comenius, *Didáctica Magna*).

²⁴ En fin la ciencia general de los signos, la construcción del significante, demanda la presencia de su objeto, que no está presente en lo utópico. Quizá por ello, Foucault intenta crear una «heterotopía», que no estudiaría las utopías de ningún lugar sino que sería una ciencia que tuviera por objeto espacios diferentes, de otros lugares, de los espacios absolutamente otros (Foucault, 2009, p. 25). No obstante permanece como un sueño foucaultiniano, sólo rige como postulado sin desarrollo actual.

²⁵ Ver López Poza, edición del año 1999, p. 942.

expresada en forma de emblemas, un campo abonado para suscitar la ilusión y el sentido de justicia («justness»)²⁶.

Para acabar, los estrechos paralelos en el pensamiento y en la obra entre determinados autores católicos, como Moro y Campanella, inducen a pensar en una corriente de opinión precisa, concreta y muy influyente. Las características ideales de este cognitivismo utópico son innegables. El rito, el dogma y la actitud aleccionadora están muy cerca de la evangelización cristiana en términos políticos. Los contenidos de las imágenes en emblemas, divisas y motivos realzan la calidad de las *Empresas*, conjuntándolo a una potente esfera visual. En el sentido político, los consejos forjan el ideal del príncipe cristiano, en el límite del pensamiento utópico. En fin, la década de los años cuarenta del Diecisiete se corresponde con la decadencia definitiva en todos los órdenes de la España imperial, no así en el político de Saavedra Fajardo o en el literario de Calderón.

Referencias bibliográficas

- ASENJO GONZÁLEZ, María, «La utopía política en el ámbito urbano», en *Medievo, utópico. Sueños, ideales y utopías en el imaginario medieval*, ed. Martín Alvira y Jorge Díaz, Madrid, Sílex, 2011, pp. 141-153.
- ASTON, Trevor, y Charles PHILPIN (eds.), *El debate Brenner. Estructura de clases agrarias y desarrollo económico en la Europa preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1988.
- AYALA, Francisco, *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo. Estudio y selección de las “Empresas políticas”*, Barcelona, Península, 2000.
- BACON, Francis, *Essays*, London, Joseph Malaby Dent Sons, 1972.
- BERNAL, John Desmond, *La ciencia en la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Nueva Imagen, 1979.
- BLOCH, Ernest, *La filosofía del Renacimiento*, Barcelona, Edicions 62, 1982, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
- BODIN, Jean, *Los seis libros de la República*, ed. Pedro Bravo Gala, Madrid, Tecnos, 2011.
- BOUWSMA, William James, *El otoño del Renacimiento, 1550-1640*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BRUNNER, Robert, «Estructura de clases agraria y desarrollo económico en la Europa preindustrial», en *El debate Brenner. Estructura de clases agrarias y desarrollo económico en la Europa preindustrial*, ed. Trevor Aston y Charles Philpin, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 21-81.
- CANTARINO, Elena, «El concepto de *razón de Estado* en los tratadistas de los siglos XVI y XVII (Botero, Rivadeneira y Settala)», *Res Publica*, 2, 1998, pp. 7-24.
- COLOMER, Eusebi, *Movimientos de renovación. Humanismo y Renacimiento*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1997.
- COMENIUS, Jan Amós, *Didáctica Magna*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986.
- DE LA CONCHA, Víctor, «Barroco: categorías, sistema e historia literaria», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, t. I, pp. 59-74.
- FOUCAULT, Michel, «*Le Corps utopique*» suivi de «*Les Hétérotopies*», Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

²⁶ Para la conformidad con lo que es justo, ver Höltingen, 1986, p. 89.

- GINSBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, Historia, 1999.
- HÖLTGEN, Karl Josef, *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- LÓPEZ CAMPILLO, José A., «Utopía y ciencia», *Letra Internacional*, 78, 2003, pp. 43-44.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos I*, ed. María Dolores Picazo, Madrid, Cátedra, 2005.
- SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1999.
- VILAR, Pierre, *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona, Planeta Agostini, 1983.
- WEINBERG, Jerry, «On the miracles in Bacon's *New Atlantis*», en Browen Price (ed.), *Francis Bacon's New Atlantis*. Manchester/New York, Manchester University Press, 2002, pp. 106-128.

Bacías de barbero, yelmos y baciyelmos: perspectivismo económico en *Don Quijote*

Brian Brewer

Trinity College, Dublin

Como reza su epígrafe, el capítulo XXI de la Primera parte de *Don Quijote* «trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero»¹. El episodio constituye una verdaderamente *rica ganancia* para don Quijote, pues la adquisición del que cree el encantado yelmo de Mambrino parece confirmar su estatus de gran caballero andante a la usanza de sus modelos literarios. No le ha resultado menos rica la ganancia a la crítica literaria, la cual ha encontrado en esta alta aventura campo abierto para la aplicación de múltiples acercamientos analíticos. El denominado perspectivismo es quizá el más fructífero de ellos, tal y como ha sido expuesto en memorables trabajos por críticos como Castro, Spitzer y Riley². Anthony Close lo descartó como puro mito e invención del siglo XX, prefiriendo ver el aparente perspectivismo cervantino como una postura estética adoptada en función de la modalidad cómica del *Quijote*³. Aunque encuentro convincente el argumento de Close, creo que sí hay una manera de entender la rica ganancia del yelmo de Mambrino como expresión de un perspectivismo estrictamente acorde con los cánones de pensamiento más autorizados de los siglos XVI y XVII.

El episodio se construye en forma de diálogo explícito con una serie de preceptos relacionados con el intercambio económico y las varias maneras de apreciar y adquirir bienes dentro de un mercado. En cierto modo viene a ser la historia paródica de cómo la alocada valoración quijotesca del supuestamente encantado yelmo queda supeditada a la estimación común de la utilidad y el valor de una bacía de barbero, dentro del más riguroso marco de la Ley canónica y civil.

¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 21, p. 243.

² Castro, 2002a, pp. 85-106; Spitzer, 1948; Riley, 1962, pp. 39-44.

³ Close, 2000, pp. 6-7, pp. 122-123; 1977, pp. 218-227. Ver también Boyd, 2008.

Cuando don Quijote ve por primera vez a «un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro»⁴, cree que es un caballero que lleva puesto el encantado yelmo de Mambrino. Sancho le advierte que proceda con precaución, pero don Quijote hace caso omiso, arremetiendo contra el barbero con lanza en ristra y voz en cuello. El barbero se deja caer del asno y se da a la fuga, dejándole a don Quijote el rucio con su albarda y su bacía de latón. Al coger la bacía del suelo, Sancho exclama: «Por Dios que la bacía es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí»⁵. Don Quijote, en cambio, ve la cosa de manera muy distinta. Nota que al «yelmo» le falta el «encaje», la pieza que cubre la parte inferior de la cara, explicando así tal hecho:

¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación, que yo la aderezaré en el primero lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada, cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada⁶.

Esta ingeniosa acomodación de la realidad y la fantasía, junto con la posterior aseveración quijotesca de que «eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro, le parecerá otra cosa»⁷, ha sido señalada por la crítica como ejemplo depurado del perspectivismo cervantino, opinión que el neologismo sanchesco *baciyelmo* parece confirmar. Sin embargo, por encima de cualquier reconocimiento de las múltiples posibilidades en la percepción de la realidad, hay que insistir en que este pasaje reproduce de manera acertada el lenguaje sobre la naturaleza y la justicia de los contratos, que se encuentra tanto en los tratados filosófico-morales escritos para confesores como en las guías prácticas dirigidas a mercaderes de la época. La referencia a «quien no supo *conocer ni estimar su valor*» y la observación de que el «yelmo» será útil contra pedradas, además de índices cómicos de la locura de don Quijote, sitúan esta bacía-yelmo dentro de los términos corrientes que describían el valor, la estimación y el justo precio de los bienes dentro de un mercado.

Para los escolásticos españoles del siglo XVI, la raíz de todo intercambio económico y piedra angular de la sociedad misma era la necesidad compartida. El dominico Francisco García inicia su *Tratado utilísimo y muy general de todos los contratos* de 1583 afirmando que es doctrina aristotélica que todas las conmutaciones y contratos, así sean ventas, préstamos, alquileres, cambios o regalos, tienen su origen en la falta de bienes necesarios a la vida que padece cada individuo y familia⁸. Siendo la necesidad la fuerza

⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 21, p. 243.

⁵ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 21, p. 246.

⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 21, pp. 246-247.

⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 25, pp. 303-304.

⁸ García, *Tratado utilísimo y muy general de todos los contratos*, p. 55.

motriz que impulsa las transacciones económicas, el principio que rige la legitimidad moral del intercambio es la justicia conmutativa, es decir, la igualdad absoluta entre los bienes que se entregan. Según declara el teólogo dominico y confesor real Domingo de Soto, la justicia «es la que hace que los hombres distintos en dignidades, condiciones y derechos, formen, como si fueran piedras talladas, una sociedad ordenadísima»⁹. La justicia conmutativa es siempre e igualmente aplicable a todos, asevera el dominico Tomás de Mercado, «así príncipes como vasallos»¹⁰.

De esta manera se establece una cadena de relaciones interpersonales ordenadas: cada individuo tiene necesidades que no puede satisfacer por sí mismo, así que acude al intercambio con los demás para proveerse de los bienes que juzgue más útiles. El mecanismo que se desarrolló para asegurar la justicia conmutativa en los cambios es el denominado ‘justo precio’, el cual no es un precio determinado sino una herramienta analítica para reconciliar la necesidad particular y la utilidad social. Así, el justo precio no se refiere a ningún tipo de valor ontológico sino a un precio directa o indirectamente relacionado con el precio de mercado. Aunque los escolásticos españoles reconocían una jerarquía aristotélica de ‘nobleza’ o ‘calidad’, la distinguían rigurosamente del valor de intercambio. El jesuita Luis de Molina explica: «Debe observarse [...] que el precio se considera justo o injusto no en base a la naturaleza de las cosas consideradas en sí mismas —lo que llevaría a valorarlas por su nobleza o perfección—, sino en cuanto sirven a la utilidad humana; pues en esa medida las estiman los hombres y tienen un precio en el comercio y en los intercambios»¹¹.

Por tanto, el valor económico de las cosas no depende de su calidad, nobleza ni naturaleza sino de su uso, utilidad y servicio, y el precio o valor representa la medida en que los hombres estiman la utilidad de una cosa para satisfacer las necesidades humanas¹². Sin embargo, no se trata de un subjetivismo radical, el cual no se correspondería con el concepto mismo de justo precio, sino de que éste depende de la “estimación común”, la cual privilegia el parecer común del pueblo en asuntos económicos por encima de los juicios de valor de cada individuo. El precio así establecido se llamaba “natural”, “accidental” o “arbitrario” y se consideraba justo, aunque era tan cambiante, dice Mercado, que parecía un camaleón¹³.

Un aspecto fundamental de esta teoría utilitaria del valor es la ignorancia. Francisco García describe en detalle el papel que juega en establecer el justo precio, distinguiendo dos categorías de ignorancia, la negativa y la privativa. La ignorancia negativa es el desconocimiento de una cualidad accidental que no altera la naturaleza del bien en cuestión, mientras que la ignorancia privativa sí afecta a la naturaleza misma del bien que se pretende valorar¹⁴. Como explica Molina, «el precio justo de un bien es el que los bienes de su misma especie o semejantes valen “hic et nunc” según la estimación común del lugar, y esto, se conozcan o se ignoren por la comunidad algunas circunstancias que

⁹ Soto, *De la justicia y del derecho*, III.II.VIII, t. 2, p. 217.

¹⁰ Mercado, *Suma de tratos y contratos*, t. 1, p. 96.

¹¹ Molina, *La teoría del justo precio*, pp. 167-168.

¹² Grice-Hutchinson, 2005, pp. 122-124.

¹³ Mercado, *Suma de tratos y contratos*, t. 1, p. 173.

¹⁴ García, *Tratado utilísimo de todos los contratos*, pp. 222-224.

no llegan a convertir el bien en defectuoso en sí mismo»¹⁵. El hecho de que «la estimación común se base en la ignorancia de la comunidad no impide que el precio comúnmente estimado sea el precio realmente justo»¹⁶.

Veamos cómo estos conceptos se aplican a la denominada «rica ganancia» del yelmo de Mambrino. Recordemos que cuando Sancho coge por primera vez la bacía de barbero, exclama que «es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí». El real de a ocho era una moneda de plata que valía 272 maravedís, precio en que Sancho estima el valor de la bacía. Su estimación resultará ser exacta.

Don Quijote, en cambio, estima el valor de la misma cosa según criterios muy distintos. Está convencido de que sólo él sabe «conocer y estimar» el verdadero valor del «encantado yelmo», frente a la ignorancia de los demás y sobre todo de quien, por «estraño accidente», sólo supo estimar su valor accidental, quitándole la mitad para aprovechar el «oro purísimo» sin reparar en su intrínseco valor mágico. La terminología que emplea el alocado caballero no sonaría fuera de lugar en los tratados de Soto, Mercado, García y Molina, y don Quijote, en un acto de autoparodia, la usa con el mismo sentido técnico. Posteriormente, al comentar con Sancho los distintos pareceres sobre el yelmo, asegura que su variable aspecto es en realidad un acto de «rara providencia» por parte del sabio encantador que le protege: «a causa que, siendo él [yelmo] de tanta estima, todo el mundo me perseguiría por quitármele, pero como ven que no es más de un bacín de barbero, no se curan de procuralle»¹⁷. Es decir, don Quijote se evita la molestia de defenderse contra los que de otra manera le asaltarían para robarle el yelmo gracias a la escasa estimación común de la bacía, resultado de una extraña pero extendida ignorancia privativa creada por un encantador. De esta manera, el renacido caballero andante utiliza un lenguaje analítico propio de la filosofía moral de la época para situarse fuera de la economía social normal y dentro de un mercado singular y fantástico, propio de los libros de caballería. Respecto a la forma actual del yelmo, don Quijote aún le reconoce una utilidad secundaria y convencional, aseverando que hasta que encuentre herrería donde aderezarlo, le defenderá de posibles pedradas. A pesar de su fe en el valor mágico del encantado yelmo, don Quijote reconoce en este objeto otro valor más práctico en vista de sus experiencias recientes.

De este modo, el mismo objeto va asumiendo múltiples identidades relacionadas con sus distintas utilidades. Sancho no ve más que una bacía de barbero muy buena y con cierto valor de intercambio, pero don Quijote le achaca un uso mágico, otro uso como cantidad de materia noble y una tercera utilidad como protección contra pedradas. Más que un perspectivismo lingüístico o filosófico, he aquí un perspectivismo económico, cimentado en las distintas maneras en que el mismo objeto satisface múltiples necesidades de acuerdo con sus varias utilidades, expresando así la doctrina que defiende Francisco García de que «tantas estimaciones y valores puede una cosa tener para cuantos usos y utilidades ella podría servir y aprovechar»¹⁸. Sin embargo, este perspectivismo no es absoluto. Como se ve en el desenlace definitivo de esta aventura en la venta de Juan Palomeque, quedan completamente inválidas tanto la estimación

¹⁵ Molina, *La teoría del justo precio*, p. 267.

¹⁶ Molina, *La teoría del justo precio*, p. 274.

¹⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 25, p. 304.

¹⁸ García, *Tratado utilísimo de todos los contratos*, p. 222.

fantástica de don Quijote como la exagerada que hace el barbero al volver para reclamar su propiedad.

Esto se aprecia cuando el barbero llega a la venta. Quiere que se le devuelva su bacía, pero don Quijote se niega, afirmando que la bacía no es bacía sino yelmo ganado «en buena guerra [...] con ligitima y lícita posesión». Su explicación de la diferencia de percepción sobre el yelmo es la «ordinaria» de que «esas transformaciones se ven en los sucesos de la caballería». En un remedo absurdo de un proceso judicial, deja en evidencia la albarda del barbero, que toma por «jaez» de caballo y que Sancho se expropió como «despojo» de la antedicha «buena guerra», y manda que su escudero le traiga el yelmo de Mambrino como prueba irrefutable de la verdad del caso. El diálogo de sordos que pasa entre amo y escudero refuerza la naturaleza cómica de la escena: «¡Pardiez, señor —dijo Sancho—, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez de este buen hombre albarda!» Don Quijote, imperturbable, repite la orden, confiando en que «no todas las cosas deste castillo han de ser guidas por encantamiento». Cuando Sancho le trae la bacía, vuelve a insistir que el «yelmo» que tiene entre manos es el mismo que le quitó al barbero, sin modificación alguna¹⁹. Es ahora cuando Sancho, saliendo a confirmar lo que ha dicho su amo, emplea por primera y única vez el tan famoso neologismo de «baciyelmo»: «En eso no hay duda [...], porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance»²⁰. De acuerdo con Helena Percas de Ponseti, la propuesta de Sancho es la del «compromiso social», aunque no creo que tenga nada que ver con el problema de la semántica para reconciliar la ontología y la percepción²¹. Al contrario, Sancho no se refiere al «baciyelmo» como si realmente fuera el encantado yelmo de Mambrino, porque no acepta nunca la perspectiva de don Quijote sobre su verdadera naturaleza («tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez de este buen hombre albarda»). Lo que pretende Sancho al conjugar los dos valores de uso a los que se ha sometido el «baciyelmo» es precisamente establecer su identidad en términos de su utilidad social pues, en efecto, la bacía le ha servido de yelmo improvisado a don Quijote en la aventura de los galeotes. De este modo, queda terminantemente excluido del sensato «compromiso social» de Sancho el alocado parecer de don Quijote²².

La interpretación quijotesca de las distintas percepciones de la bacía-yelmo les parece «el mayor disparate del mundo» a quienes no están al tanto de la locura del caballero y «materia de grandísima risa» a los demás²³. Lejos de expresar un verdadero perspectivismo sobre la esencia del mundo, la explicación que ofrece don Quijote sobre la naturaleza del «yelmo» es tan disparatada como su aseveración de haberse apoderado de él en guerra lícita. Su intervención en la disputa es materia de risa, igual que la

¹⁹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 44, p. 569.

²⁰ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 44, p. 570.

²¹ Percas de Ponseti, 1975, t. 1, pp. 138-139; Casalduero, 2006, p. 28; Durán, 1960, p. 173; Redondo, 1997, p. 483.

²² Flores, 1997, analiza el lenguaje de Sancho Panza desde la perspectiva de la narratología.

²³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 45, pp. 572-573.

reyerta cómica que sigue²⁴, en la que todos, nobles y villanos, ricos y pobres, quedan reducidos al mismo nivel paródico de igualdad²⁵. Sin embargo, la pelea tiene un efecto especial en don Quijote: «Y en la mitad deste caos, máquina y laberinto de cosas, se le representó en la memoria [...] que se veía metido de hoz y de coz en la discordia del campo de Agramante»²⁶. Don Quijote se cree partícipe de una fantasía caballeresca inspirada en el *Orlando furioso*, pero si el humor es literario, la resolución será moderna, práctica y eficaz.

Han llegado a la venta cuatro cuadrilleros de la Santa Hermandad que quieren llevarse a don Quijote por haber liberado a los galeotes, pero el cura logra convencerles de que lo dejen porque está loco. Una vez convencidos, tanto por las palabras del cura como por las locuras de don Quijote, actúan de «medianeros» en la pendencia entre Sancho y el barbero por los arreos del asno de éste, que consiguen resolver de manera pacífica «como miembros de la justicia»²⁷. El cura, por su parte, resuelve el conflicto entre don Quijote y el barbero indemnizándole al damnificado el coste de una bacía nueva: «Y en lo que tocaba a lo del yelmo de Mambrino, el cura [...] le dio por la bacía ocho reales, y el barbero hizo una cédula del recibo y de no llamarse a engaño por entonces, ni por siempre jamás, amén»²⁸. Esta resolución económica zanja la cuestión sobre la naturaleza y el valor de la bacía en términos monetarios, de acuerdo con la estimación común de la misma. Esto se sabe porque los ocho reales que el barbero acepta por la bacía son el precio exacto en el que Sancho la estima la primera vez que la ve, pero representan una reducción considerable en el valor alegado por el barbero cuando entra en la venta. Entonces denuncia que le han quitado una bacía nueva que «era señora de un escudo»²⁹. Teniendo en cuenta que un escudo era una moneda de oro castellana que en 1605 valía 400 maravedís y que ocho reales, el precio comúnmente estimado, valían 272 maravedís, se ve que el barbero exagera en mucho el valor corriente de la bacía. Sin embargo, al tomar los ocho reales y escribir la cédula, el barbero reconoce que no ha sido engañado por la venta de la bacía. Los escolásticos españoles insistían que el engaño en la compraventa anulaba la voluntad libre y, por tanto, el contrato, mientras que la Ley civil toleraba el engaño en menos de la mitad del justo precio³⁰. Aceptando los ocho reales y escribiendo el recibo, el barbero deja constancia de que la transacción no ha sido fraudulenta y que el precio pagado representa el justo precio de la bacía. Toda la fantasía quijotesca, las múltiples estimaciones particulares de la utilidad y del precio de la bacía-yelmo, las risas y las burlas sobre su identidad y su valor, quedan anuladas ante la fuerza de la estimación común de la bacía. Aunque los bienes puedan tener tantas estimaciones individuales de utilidad y precio cuantas personas haya que los valoren, al final lo que importa no es el parecer individual sino la prudencia común de la sociedad para fijar el justo precio de

²⁴ Perspectivas divergentes en Castro, 2002b, pp. 614-615 y Parker, 1948, p. 291.

²⁵ Murillo, 2003, p. 126.

²⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 45, p. 575.

²⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 46, p. 580.

²⁸ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 46, pp. 580-581.

²⁹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 44, pp. 568-569.

³⁰ *Recopilación de las leyes deste Reyno*, 2ª parte, v.xi.1, t. 2, fol. 27r; Mercado, *Suma de tratos y contratos*, t. 1, p. 147.

las cosas. Se ve ese principio puesto en práctica, de manera cómica, en la aventura del yelmo de Mambrino.

En un sentido amplio, la resolución de todo el episodio reafirma la importancia del orden social tradicional. De la misma manera en que el subjetivismo radical del perspectivismo queda subordinado al parecer común con respecto a la naturaleza y el valor de la bacía, después de la trifulca en la que se disuelve la separación estamental, el equilibrio normal se restablece por intervención de los miembros de las clases privilegiadas: «Todo lo apaciguó el cura y lo pagó don Fernando [...]; y de tal manera quedaron todos en paz y sosiego, que ya no parecía la discordia del campo de Agramante, como don Quijote había dicho, sino la misma paz y quietud del tiempo de Otaviano; de todo lo cual fue común opinión que se debían dar las gracias a la buena intención y mucha elocuencia del señor cura y a la incomparable liberalidad de don Fernando»³¹. El desorden que crea don Quijote es superado por la prudencia de los cuadrilleros, agentes oficiales de la justicia real, y por la razón y la liberalidad del cura y don Fernando, representantes del clero y de la alta nobleza. Así se deja atrás el conflicto del «campo de Agramante» y se pasa a la concordia de la paz octaviana. Por tanto, lo ocurrido en la venta traza un arco narrativo inverso a la «rica ganancia» caballeresca del fantástico «yelmo de Mambrino»: el conflicto iniciado por la locura bélica de don Quijote se resuelve insistiendo en la estimación común del valor de la bacía y en la justicia, dentro del más riguroso marco justificador de la Ley³². De acuerdo con la tradición escolástica, el objeto que permite el funcionamiento eficaz de un complejo sistema social, que mide la justicia en los intercambios y que asegura la satisfacción de las necesidades particulares, no es ni la fuerza ni la sangre sino la moneda. La reivindicación de su importancia dentro de una sociedad de ley justa y generosa constituye la verdaderamente rica ganancia del yelmo de Mambrino.

Referencias bibliográficas

- BOYD, Stephen, «Parker and the Anti-Romantic Interpretation of *Don Quijote*», *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 6, 2008, pp. 3-16.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y Forma del «Quijote»*, Madrid, Visor Libros (Colección Biblioteca Cervantina, 10), 2006.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, en *Obra reunida volumen uno*, ed. José Miranda, Madrid, Trotta, 2002a [1972], pp. 27-340.
- , «La palabra escrita y el *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, en *Obra reunida volumen uno*, ed. José Miranda, Madrid, Trotta, 2002b [1967], pp. 603-638 [pp. 341-702].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- , *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

³¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 46, p. 582.

³² González Echevarría, 2008, pp. 111-112.

- DURÁN, Manuel, *La ambigüedad en el «Quijote»*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras), 1960.
- FLORES, Robert M. «Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21, 2, 1997, pp. 273-293.
- GARCÍA, Francisco, *Tratado utilísimo y muy general de todos los contratos* [1583], ed. Idota Zorroza y Horacio Rodríguez-Penelas, Pamplona, Universidad de Navarra (Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista, 46), 2003.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Amor y ley en Cervantes*, trad. Isabel Ferrer Marrades, Madrid, Gredos (Biblioteca de la Nueva Cultura), 2008 [2005].
- GRICE-HUTCHINSON, Marjorie, *La escuela de Salamanca: Una interpretación de la teoría monetaria española, 1544-1606*, trad. José Luis Ramos Gorostiza, rev. Luis Perdices de Blas y John Reeder, Salamanca, Caja España, 2005 [1954].
- MERCADO, Tomás de, *Suma de tratos y contratos* [1571], ed. Nicolás Sánchez-Albornoz, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1981, 2 vols.
- MOLINA, Luis, *La teoría del justo precio* [1597], ed. y trad. Francisco Gómez Camacho, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- PARKER, Alexander A., «El concepto de la verdad en el Quijote», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 287-305.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y Ensayos, 217), 1975, 2 vols.
- Recopilación de las leyes destos reinos, hecha por mandado de la Majestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestro señor; que se ha mandado imprimir, con las leyes que después de la última impresión se han publicado, por la Majestad Católica del Rey don Felipe Cuarto el Grande nuestro señor* [1640], Valladolid, Lex Nova, 1982, 3 vols.
- REDONDO, Augustin, *Otra Manera de leer el «Quijote»: Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 1997.
- RILEY, E.C., *Cervantes's Theory of the Novel*, London, Oxford University Press, 1962.
- SOTO, Domingo de, *De la justicia y del derecho* [1556-1557], trad. Marcelino González Ordóñez, O.P., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1967, 5 vols.
- SPITZER, Leo, «Linguistic Perspectivism in the Don Quijote», en *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 41-85.

Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*

Leonardo Coppola

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti, Pescara

No son muchas las noticias que tenemos sobre Giovan Francesco Straparola. Debió de nacer en torno a 1480 en Caravaggio (Bérgamo) y no sabemos tampoco la fecha exacta de su muerte, aunque nos consta que todavía vivía en 1557. También está atestiguada su permanencia en Venecia entre 1530 y 1540. Por lo demás, el nombre con el que imprimió sus obras, «Straparola», seguramente sea un pseudónimo basado en el significado del término en italiano: *straparlare* (hablar demasiado)¹. Es autor de dos únicas obras: la primera, fruto de juventud, se titula *Opera nova de Zoan Francesco Straparola* (Venecia, 1508) y se trata de un cancionero de clara inspiración petrarquista que no volverá a editarse después de su reimpresión en 1515; la segunda, a la que dedicaremos las siguientes páginas, es *Le Piacevoli notti*.

Le Piacevoli notti se publican en Venecia en dos partes. La primera (*notti* I-V), editada en 1550, sólo contaba con 25 de los 74 cuentos que componen toda la obra. En la segunda (*notti* VI-XIII), en 1553, tras el éxito que tuvo la anterior, publicaba el resto de cuentos y fábulas, aunque la presencia de muchas traducciones de *Novellae et fabulae* (1520) de Morlini y otras muchas inspiradas directa o indirectamente en Boccaccio², hará bajar el nivel de originalidad que había caracterizado la primera parte de la obra. El esquema típicamente boccaciano del relato con *cornice* nos viene suministrado a través de la recreación literaria de la estancia real de Lucrecia Sforza en Murano (1537),

¹ Ya fue anotado en el prólogo a *Les facecieuses nuits de Straparole* de 1726: «*Straparole ne paroît pas autrement un nom de famille:[...] car Straparola, c’est un homme qui parle trop*» (Munich, Bayerische Staatsbibliothek P.o.it.975-1, fol. viij).

² Di Francia, 1924, p. 713 714. Otras fuentes, como ya señaló Rua, 1898, serían la *Gesta Romanorum*, la *Legenda Aurea* de Jacopo di Voragine, *Cento Novelle Antiche* de Sacchetti, y otras de inequívoco origen oriental.

donde durante trece noches se reúnen diversas damas y caballeros a contar cinco historias cada *notte*, menos en la decimotercera, donde los cuentos serán trece. Desde 1556, fecha en que se editaron en un solo volumen ambas partes, hasta 1613, fecha de la última edición, contamos bien 23 ediciones, además de traducciones al francés, al alemán y, claro, al español.

La traducción española es obra de un cierto Francisco Truchado, de origen andaluz, que la da a conocer con el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. La primera edición, hasta hoy desconocida, fue impresa en Zaragoza por Juan Soler en 1578. En 1580 Mathias Mares reedita en Bilbao la edición que hasta hoy se venía considerando la primera. Un año más tarde se imprimió en Baeza *La segunda parte del honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* por Juan Baptista de Montoya, el mismo que la reeditaré otra vez en Baeza en 1583³. Mientras tanto sale a la luz la edición de René Rabut, que publicó en Granada en 1582 la primera parte de la obra. Tras muchos años de silencio, en 1598 y en Madrid, se editan por primera vez en un único volumen las dos partes hasta ahora publicadas separadamente. Las últimas ediciones de la traducción de Straparola se registrarán en Pamplona en 1612 por Nicolás de Assaiayn. A continuación sigue un esquema que clarifica las ediciones que se han publicado a lo largo de 34 años:

- 1578, Zaragoza: Juan Soler (1ª parte)⁴
- 1580, Bilbao: Mathias Mares (1ª parte)⁵
- 1581, Baeza: Juan Baptista de Montoya (2ª parte) (colofón: 1582)⁶
- 1582, Granada: Rene Rabut (1ª parte), (colofón: 1583)⁷
- 1583, Baeza: Juan Baptista de Montoya (2ª parte)⁸
- 1598, Madrid: Luis Sánchez (1ª y 2ª parte)⁹
- 1612, Pamplona: (1ª parte) (colofón: 1611)¹⁰

³ A este propósito Cátedra, 2001, pp. 227–229 señala la existencia de otra edición en 1582, Coimbra, Biblioteca Universitaria (R-5-24). Esta edición puede ser la misma de 1581 a la cual sólo se ha cambiado fecha en la portada.

⁴ Viena, Österreichische Nationalbibliothek (38. W. 32). En el único ejemplar encontrado faltan los últimos 4 folios dejando incompleta la resolución de la novela VI, 1 y ausente la VI, 2.

⁵ El ejemplar consultado se halla en Madrid, Biblioteca Nacional (R- i/153).

⁶ El ejemplar consultado se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional (R/15918). Otro ejemplar, según el catálogo de libros de Cerezo Rubio, 1989, p. 141, puede ser consultado en la Biblioteca Jagellona de Cracovia (CIM. O. 809). A este propósito Cátedra, 2000, p. 226, subraya la falta de las dos hojas finales del ejemplar donde se hallan las erratas y la tasa añadidas después y en papel delgado. Esta edición, llamada estado A, con respecto al estado B, consultable, como se ha dicho anteriormente, en Madrid, nombrea Antonio de Vega que costa el libro en la portada y en la última hoja.

⁷ Se ha consultado el único ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional (R/11536).

⁸ El ejemplar estudiado se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional (R- i/158) pero hay otro en Valencia, Biblioteca Municipal Central de Valencia (S/272).

⁹ Todos los ejemplares que existen de esta edición se pueden encontrar en Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo (1. 076) donde el título de la portada se ha tomado de la segunda parte de otro ejemplar; Paris, Bibliothèque Nationale de France (Y2-10787); Madrid, Real Biblioteca del Escorial (60-IV-23) y Madrid, Biblioteca Nacional (R-5458) que resulta incompleto y falta de portadas. Senn, 2003, p. 49, también apunta una primera edición de las dos partes reunidas con fecha 1582 publicada en Madrid por Luis Sánchez de cuyo ejemplar no hay trazas. Parece tratarse, por tanto, de una edición fantasma.

¹⁰ El ejemplar se encuentra en la University of California, Los Angeles.

1612, Pamplona: Nicolás de Assaiayn (2ª parte)¹¹

Truchado dedicó la primera parte del *Honesto y agradable entretenimiento* a doña Ana Isabel Mendoza y Carvajal, dama que entroncaba con los marqueses de Mondéjar y mujer de Cristóbal de Carvajal, cuya familia había sido particularmente importante en el desarrollo de la Universidad de Baeza. Esto, junto al origen y a la profesión de bedel¹² que ejercía Truchado, nos explicaría la publicación en Baeza de la segunda parte de las ediciones de 1581 y 1583. Explicar, sin embargo, el lugar y el impresor de la edición de Bilbao (1580)¹³ sobrepasa con mucho los límites de este trabajo, por lo que remito al lector interesado a un trabajo posterior.

En la portada de la primera edición de la primera parte (1578) el editor presenta la obra de la siguiente manera: Honesto | y agradable entrete- | nimiento de damas y | galanes. | Compuesto por el señor Ioan Francisco Carua- | cho cavallero Napolitano. Y traducido de | lengua Toscana en nuestra vulgar, | por Francisco Truchado ve- | zino de Baeça.

En la segunda parte (1581), en cambio, aparece por primera vez el nombre de Francisco Straparola de Caravacho, aunque siempre definiéndolo como napolitano: Segunda parte, del Ho- | nesto y agradable entretenimiento. Com | puesto por el jllustre caballero, Francis- | co Straparola de Caravacho, Napoli- | tano. Y traducida de lengua tos | cana, en la nuestra vulgar, | por Francisco Truchado ve | zino de Baeça.

Lo mismo ocurre en las siguientes ediciones. Parece, pues, curioso el gentilicio de napolitano que el editor otorga al autor en ambas partes, quizá por considerar este «Caravacho» como el apellido del autor y no como su lugar de origen. Aunque sobre este particular se han aventurado algunas hipótesis que no comparto del todo¹⁴, parece más lógico pensar que el motivo del gentilicio pueda ser el prestigio que Nápoles tenía en el público español. Los vínculos con el mundo partenopeo nos vienen confirmados, además, por la dedicatoria de la segunda parte (1581) donde se nos dan a conocer sus relaciones con la hija del Capitán general del reino de Nápoles¹⁵. Queda claro entonces la voluntad del traductor de acercar el texto a Nápoles para hacerlo más aceptable a los lectores de la península ibérica.

En cuanto a la producción de Francisco Truchado, natural de Baeza, sabemos que, además de la que ahora estudiamos, tradujo otra obra también del italiano: *Ricordi overo ammaestramenti*, de Sabba da Castiglione, con el título de *El Caballero avisado* (Baeza, 1585)¹⁶. No debía ser la actividad literaria una constante en su vida, como él

¹¹ Esta segunda parte, que aparece conjunta a la primera, se encuentra completa en Viena, Österreichische Nationalbibliothek (155092-A); en Roma, Biblioteca Alessandrina (N. e. 129), en Cambridge, Trinity College: Lower Library (G. 26. 32) y en Munich, Bayerische Staatsbibliothek (P.o.it.237-1/2). El ejemplar consultado de Madrid, Biblioteca Nacional (R-4254) carece de los primeros 7 folios y del final.

¹² Cátedra, 2001, p. 161.

¹³ Esta edición puede ser la misma que se dio a la imprenta después que, como nos informa Baranda, 2001, p. 311, n. 18, le fue robada a Truchado por un impresor desaprensivo.

¹⁴ Según Senn, 2003, p. 57, n. 49.

¹⁵ Dirigido a la muy jllustre señora, doña | Leonor Carrillo de quesada, hija del muy jllus | tre señor Pedro díz Carrillo de quesada, | Capitán general del Artillería del rey | no de Napoles, y del consejo | Colateral de su Magestad.

¹⁶ Cátedra, 2001, p. 157, y Baranda, 2001, pp. 310- 319.

mismo declara en la epístola dedicatoria, cuando dice que “*aunque yo escritor no sea quiero imitar tan célebre y antigua costumbre por el deseo que de gozar de tan honrosos premios*”. En los mismos preliminares, el soneto de Gil de Cabrera parece presentárnoslo como soldado, lo que quizá justificaría su conocimiento del italiano por una posible estancia en Italia con el ejército imperial. El bedel Francisco Truchado, como nos lo presenta Cátedra, al menos desde 1578 aparece con este cargo en los libros de cuenta de la Universidad de Baeza¹⁷. Siempre según Cátedra, parece que Truchado estuvo en la cárcel desde la cual declaró que no tenía otro oficio que el de bedel de las escuelas y que entonces tenía 33 años¹⁸. Se podría aventurar también como hipótesis su interés por la magia, como nos viene confirmado en la noche duodécima en la que, después de una novela y una alegoría, se recogen 27 tropelías que cierran la traducción y que no se presentan en el texto original¹⁹.

Senn manifiesta que la traducción del *Honesto y agradable entretenimiento* se hizo siguiendo una edición posterior a la de 1556, año en el que se sustituye la *novella* VIII, 3 por otras dos aumentando, así, a seis el número de *novelle* de la noche VIII y ya no a cinco, como se solía presentar. Estas dos *novelle* que se presentarán en las siguientes ediciones italianas, sin embargo, y aunque siguiendo un orden diferente, también se encontrarán en la versión española. Senn se inclina sobre todo por la edición italiana de 1565²⁰, o eventualmente por la de 1567, por otros dos motivos: primero, porque la *novella* VI, 1²¹, con respecto a las ediciones precedentes, sustituye la figura de los compadres por la de los amigos²², una variación que, junto a los cambios del episodio del “val peloso” y a las mujeres ya no compartidas por los dos amigos, también se presentará en la traducción; segundo, la *novella* VI, 4²³ será traducida por Truchado con todos los cambios que había sufrido en la edición italiana de 1565, cambios que afectan, sobre todo, a los comportamientos un tanto licenciosos de unas monjas.

Por mi parte, sin entrar en contradicción con Senn, creo que podría añadirse también la edición de 1569, que presenta los mismos cambios señalados por el estudioso suizo, pero cuya fecha vendría a coincidir cronológicamente con lo expuesto por López de Hoyos en su «parecer» en la edición de la segunda parte del 1581 cuando dice que «Agora doze años vi la primera parte». No pudiendo referirse a la traducción de Truchado, quizá, aluda al texto original italiano que bien pudo servir de texto base para la traducción²⁴.

¹⁷ Cátedra, 2001, p. 161.

¹⁸ Cátedra, 2001, p. 162.

¹⁹ Lo que Truchado llama tropelía remite a las dos acepciones desusadas atestiguadas por el *DRAE*: arte mágica que muda las apariencias de las cosas; ilusión, falsa apariencia. Se trata de experimentos químicos, efectos maravillosos, que dan al libro unos detalles que lo acercan a un recetario de magia.

²⁰ El ejemplar consultado de esta edición se encuentra en París, Bibliothèque nationale (Y2-10763).

²¹ Dos amigos se aman en extremo el uno al otro, y mediante la simplicidad de sus mujeres, se engañan ambos con dos burlas graciosamente (*Honesto y agradable entretenimiento* VIII, 3).

²² Senn, 2003, p. 56.

²³ Entre tres honradas y ancianas monjas hay diferencia sobre cuál de ellas ha de ser abadesa. Determina el guardián de su orden, que la que mejor historia contare, sea abadesa (*Honesto y agradable entretenimiento* VIII, 1).

²⁴ A propósito del «parecer» también González Ramírez (2011, p. 1226) se pone unos interrogantes interesantes.

Pero ¿cómo entró en contacto Truchado con la obra de Straparola? Ya hemos apuntado las intensas relaciones culturales entre España e Italia en este período²⁵. A este motivo deberíamos añadir la profesión de soldado que, como ya se ha indicado, con mucha probabilidad le llevó a Italia, en particular a Nápoles, donde pudo entrar en contacto con la obra. Otra hipótesis que también se debe considerar es el encuentro con doña Leonor Carrillo de Quesada, hija de Pedro Díaz Carrillo de Quesada, capitán general de la Artillería del reino de Nápoles, que puede haber solicitado una traducción a Truchado. Estos datos, todos relacionados con Nápoles, nos pueden ayudar aún más para aclarar el adjetivo de «napolitano» que se le otorgó a Straparola. Como sea, las propias palabras de Truchado²⁶ nos dan a entender también que el texto original circulaba junto con su traducción y que, además, el público español apreciaba mucho esas obras que en diversos casos se preferían a las traducciones.

¿Cuándo se realizó la traducción? Teniendo en cuenta lo ya apuntado por Senn, que se inclina por la edición italiana de 1565, podríamos considerar esta fecha como *terminus a quo* de la traducción. Importante es también la fecha de 1574 que aparece en la primera licencia civil de la primera edición (Zaragoza, 1578) y que funcionaría como *terminus ad quem*. Esta aprobación nos atestigua que la traducción ya se había realizado en aquel año. Tomando en consideración entonces estas dos fechas límites, creo que la traducción se haya podido hacer entre los años 1565-1574. Este período puede ser restringido aún más al espacio temporal que abarca los años 1569-1574 si consideramos, en lugar de la edición de 1565, mi propuesta de 1569, que coincide con lo dicho por López de Hoyos.

Por lo que se refiere a su estructura, el *Honesto y agradable entretenimiento* sigue la división en dos partes presente también en el texto italiano, con la diferencia de que la primera parte española llega hasta la noche sexta, formada por sólo dos cuentos, y no cinco como en el texto original; la segunda, en cambio, contiene la traducción tan sólo hasta la duodécima noche, mientras que el original se componía de trece *notti*. Todas las ediciones castellanas coinciden en el número de novelas contenidas en ellas, así como en su disposición.

La edición de Zaragoza (1578) se estampa con tres aprobaciones: la licencia eclesiástica con fecha de 25 de junio de 1578, la licencia civil fechada a 30 de septiembre de 1574 y el privilegio real, firmado por Antonio de Eraso, concedido el 3 de noviembre de 1574. El texto, por tanto, ya estaba listo para ser editado en 1574. Parece evidente, entonces, el papel que la censura tuvo en la prohibición de esta traducción que ya había obtenido las licencias pertinentes unos años antes, pero que tardó algunos más en conseguir la autorización eclesiástica para editarse. Todo esto nos remitiría a un doble filtro al que se sometían las traducciones de las cuales también trata González Ramírez²⁷.

La edición de Bilbao (1580) recogerá las mismas licencias de la edición de Zaragoza con la excepción del privilegio real, que desaparece.

²⁵ Croce, 1968.

²⁶ «No os marauilleys amigo lector, si acaso vuieredes leydo otra vez en lengua Toscana este agradable entretenimiento» (38. W. 32, fol. 6v).

²⁷ González Ramírez, 2011.

En la segunda parte (1581) se encuentra el privilegio real firmado por Antonio de Eraso en Lisboa el 27 agosto de 1581, en lugar de Madrid 3 de noviembre de 1574 como en la primera edición. Al final del libro aparecen también un «parescer» de López de Hoyos, la fe de erratas y la licencia de impresión. El «parescer», donde se pide que se borren partes de las tropelías, va acompañado de un soneto de Juan Francisco, donde se dan las gracias al «toscano Iuan Francisco» (Straparola) y al «Francisco andaluz» (Truchado), y con el de Orozco Talavera que presenta el libro como obra honesta para pasar el tiempo. La licencia de impresión, además de estar al final del libro, tampoco coincide con la fecha de la portada porque aparece la de 1582.

La edición de Granada (1582) falta de la licencia religiosa presente en la edición de Zaragoza y de Bilbao, pero añade otra vez el privilegio real presente en la edición de 1578 y que no había parecido en la edición bilbaína. Al final del libro aparece, además, el colofón que lleva la fecha de publicación de 1583.

La segunda parte reeditada por Juan Baptista de Montoya (Baeza, 1583), copia a plana y renglón la edición de 1581 editada en su misma imprenta, se suprime la fe de erratas de 1581, aunque no se corrigen las mismas, y el colofón, por su parte, presenta fecha 1583.

En 1598 en Madrid aparecen las dos partes publicadas por Luis Sánchez. Aunque los ejemplares conservados aparecen con las dos partes unidas en un solo volumen, se trata, como evidencia la presencia de portadas de ambas partes, de dos ediciones independientes.

Por último, sorprendentemente catorce años después, se publica la última edición en Pamplona, por Nicolas de Assaiayn. El ejemplar consultado²⁸, como en la edición de 1598, reúne en un solo volumen dos ediciones claramente independientes.

Comparando la traducción con el texto italiano, son muchas las diferencias y los cambios que se han producido. Los primeros se pueden hallar ya en el título que de *Le Piacevoli notti* pasa a *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, típico recurso de disfraz utilizado por los traductores. Truchado justifica sus cambios ya en el prólogo afirmando:

[...] pues bien sabeys la diferencia que ay entre le libertad Italiana y la nuestra, lo qual entiendo sera instrumento, para que de mi se diga que por enmendar faltas ajenas, saco en publico las mias²⁹.

Se evidencia también un orden diferente de las novelas españolas con respecto al texto italiano (en la segunda parte no coincide ni una sola novela), en algunos casos debido a la ausencia de cuentos que no se han traducido. Añadimos, asimismo, la presencia, en la primera parte de la traducción, de algunas novelas que en el original italiano se hallaban en la segunda, confirmándonos que el traductor manejaba el texto completo de *Le Piacevoli notti*. Veinticuatro son las novelas que no se han traducido en

²⁸ Madrid, Biblioteca Nacional (R- 4254). La primera parte falta de los primeros siete folios, inicia con el soneto de Gil de Cabrera seguido por el argumento, el texto y el colofón que lleva fecha 1611. La segunda parte se cierra sin las tropelías y sin anunciar a la tercera salida como ya se había hecho en las ediciones anteriores.

²⁹ Viena, Österreichische Nationalbibliothek (38. W. 32, fol. 6v).

el *Honesto y agradable entretenimiento*. En el caso de las novelas 3 y 4 de la quinta *notte* los motivos son dialectológicos porque se habían escrito en dialecto bergamasco y paduano, respectivamente. También hay que señalar la presencia de tres cuentos (VI, 2, VII, 1, IX, 5) que no aparecen en *Le Piacevoli notti*. Las primeras dos novelas se acercan mucho a la novela pastoril tratando los lamentos de sus protagonistas cuyas aventuras amorosas seguirán en el primer cuento de la segunda parte; y la tercera tampoco pertenece a Straparola sino al Doni³⁰.

Las palabras con las cuales se cierra el libro segundo³¹ dejan entender la salida de una tercera parte que habría podido alojar las novelas de Straparola y que no se habían traducido en las primeras dos partes, quizás porque el traductor se había encontrado con las novelas que no aparecían en la edición, tal vez parcial que manejaba o —tampoco se debe excluir— porque tenía la intención de transformarse en autor verdadero para dar continuación a esas tropelías que ocupaban la última parte de su texto.

En muchos casos en los que faltan las novelas italianas y hay cambios sustanciales, la causa habrá que buscarla también en la censura y/o autocensura del traductor. El resultado de este control fue la eliminación de episodios y detalles demasiado eróticos, lascivos y obscenos que habrían podido escandalizar.

Con respecto a las huellas que *Le Piacevoli notti* —bien en original o traducción— han dejado en la literatura española de la época, nos podemos acercar a *El celoso extremeño* de Cervantes que ha sido relacionado con la novela IX, 1 de Straparola³². Las dos novelas tienen en común el celo de los protagonistas, la presencia de los siervos; la torre en la cual está encerrada la mujer del rey se parece, además, a la casa “torre” de Carrizales, la mujer es adúltera y se hace referencia al engaño. Quizás Cervantes, leyendo las páginas de *Le Piacevoli notti*, se quedó tan fascinado por esta historia que decidió trasladarla a sus *Novelas ejemplares*. Pasando al *Quijote*, Schevill³³ nos hace notar también que en el capítulo LXII de la segunda parte del libro, cuando el caballero errante entra en una imprenta de Barcelona, se hace referencia a un libro toscano que se estaba traduciendo y cuyo título era *Le Bagatelle*, que tal vez puede tener algún enlace con la obra de Straparola. El mismo «Rocin flaco, viejo y despeado» (XI, 5), descrito por el Truchado, me lleva a pensar a la descripción de Rocinante que, quizás, trae sus orígenes de esas páginas³⁴. Es posible, entonces, que Cervantes se hubiese encontrado con el texto de Straparola, o su traducción, gracias a su maestro López de Hoyos que, no se olvide, había escrito el “parescer” en la segunda parte de Truchado. Ésto nos podría confirmar la importancia que la traducción y el texto original italiano tuvieron en la literatura española marcando, quizás, un primer paso en la novela corta

³⁰ Senn, 2003, p. 50.

³¹ «[...] a todos suplico passassen el tiempo sancto de la quaresma que a las manos les auia venido, en virtuosos y sanctos exercicios. Y que el primer dia de pascua, se juntassen en el señalado lugar y excelentissimo teatro, sin que nadie faltasse, sopena de la desgracia suya para dar traça a otro nueuo genero de entretenimiento mas gustoso y apazible, que el de esta sigunda parte: Como en la tercera vereys» (R-15918, fol. 270r).

³² Jehnson, 1995, pp. 27- 42.

³³ Cervantes, *Don Quixote de la Mancha*, pp. 447- 448.

³⁴ A éste propósito remito a un interesante artículo de Federici, 2010.

inaugurada por Cervantes. El estudio de esta traducción, como también de otras, permitiría entender hasta qué punto se han filtrado los motivos, los temas, los tonos y los personajes de los *novellieri* italianos para difundirse entre los lectores españoles del final del siglo XVI, así como las posibles relaciones con el mundo de las representaciones teatrales que tal vez se hayan inspirados en algunos cuentos del *Honesto y agradable entretenimiento* en el siglo XVI.

Referencias bibliográficas

- BARANDA, Nieves, «Literatura en sociedad. Dos tratados italianos de saber vivir en la Andalucía de la Contrarreforma», en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 301-320.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel, *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca, SEMYR, 2001.
- CEREZO RUBIO, Ubaldo, «Catálogo de los libros del siglo XVI en la Biblioteca Jagellona de Cracovia», *Criticón*, 47, 1989, pp. 77-150.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quixote de la Mancha*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas reunidas, 1941, 4 vols.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Bari, Laterza, 1968.
- DI FRANCIA, Letterio, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, vol. 1, pp. 713- 731.
- FEDERICI, Marco, «Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell'asino nella sierra morena», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 23, 2010, pp. 67- 75.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los “novellieri” en España», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 752, 2011, pp. 1221-1243.
- JEHENSON, Miriam Yvonne, «Quixotic Desires or Stark Reality?», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15, 2, 1995, pp. 27-42.
- RUA, Giuseppe, *Tra antiche fiabe e novelle: I (Le piacevoli notti di messer Gianfrancesco Straparola)*, *Ricerche*, Roma, Loescher, 1898.
- SENN, Doris, «“Le Piacevoli Notti” (1550/53) von Giovan Francesco Straparola, ihre italienischen Editionen und die spanische Übersetzung “Honesto y agradable Entretenimiento de Damas y Galanes” (1569/81) von Francisco Truchado», *Fabula*, 34, 1-2, 1993, pp. 45-65.

Las epístolas de Jorge de Montemayor. Una aproximación a los conflictos e intereses del humanista cristiano

Lola Esteva de Llobet

IES Josep Pla, Barcelona

Entre las composiciones más sólidas de la producción poética cancioneril de Jorge de Montemayor (*Cancionero 1554*, el *Segundo Cancionero espiritual 1558* y el *Segundo Cancionero 1558*), podemos destacar, sin lugar a dudas, la *epístola* como género idóneo para la comunicación, «con un amplio caudal de aplicaciones», según López Estrada¹.

En su breve, pero intenso epistolario, puede distinguirse una variada muestra del estereotipo. De un lado, el que recoge la forma más común de epístola familiar y amistosa, que dirige a destinatarios masculinos, normalmente escritores de renombre y fama en los círculos literarios cortesanos que frecuentaba, a través de los cuales pudo intercambiar opiniones sobre temas de interés común. En este caso, sus corresponsales más conocidos son: Juan Hurtado de Mendoza, Diego Ramírez Pagán y Jorge de Meneses, así como el poeta Sá de Miranda, gran amigo suyo² alrededor del cual se formó el citado círculo portugués de Basto, posiblemente agrupando poetas próximos al *Cancionero de Évora*³. Por otro lado, nos encontramos con otro tipo de epístola, menos grave, más liviana, que versa sobre relaciones y amores, que va dirigida a destinatarios femeninos. En este caso concreto, se observa una distinción genérica entre la tipología *epístola* y la *carta*, siendo sus epístolas amorosas, en tercetos, a Marfida y Vandalina mucho más serias, sinceras y emotivas, incluso tal vez más vinculantes a su biografía que las *cartas* octosilábicas, que responden al estereotipo amoroso meramente cancioneril y retórico.

¹ López Estrada, 2000, p. 51.

² Montero Delgado, 2000, pp. 181-198.

³ Esteva de Llobet, 2009, pp. 45-49.

Así, pues, la obra epistolar de Montemayor no por breve deje de ser intensa y resulte del todo interesante. En total, reúne una veintena de epístolas. Pero como el espacio de esta comunicación no me permite abarcar un estudio amplio de todos los testimonios epistolares de Jorge de Montemayor, me centraré sólo en las que van dirigidas a destinatarios masculinos. Se trata de un conjunto de siete epístolas en tercetos endecasílabos, de tono grave y reflexivo, que trata sobre temas de su propia actualidad y contexto, ajustándose, más o menos, a los esquemas de la tradición horaciana.

Ante todo, es importante tener presente la distinción entre *carta* y *epístola* que hace el propio autor. Parece tener bien claro que no todas sus cartas son iguales, que unas son más sólidas y profundas que otras y que, para que la recepción comunicativa funcione, hay que saber escoger a los destinatarios en función de la temática establecida. De este modo, las cartas que dirige a Sá de Miranda, Juan Hurtado, Ramírez Pagán y Jorge de Meneses entrarían en una zona grave y sólida del discurso, ajustándose indefectiblemente a la temática expuesta y establecida en el orden de lo biográfico y personal, filosófico, moral, religioso y teológico. Así pues, materia sólida y grave, que Juan Hurtado en su respuesta a la epístola de Montemayor califica como «de peso» es decir, de interés humano y de realidad amena y verdadera, porque, según dice don Juan, refiriéndose en concreto a la epístola de su amigo y a este tipo de epístola amistosa en general:

No trata de materia vana, altiva,
de liviandad de amor, que en fin nos duele,
ni de materia desgraciada, esquivia.

Sin pesadumbre que a lectores muele,
y sin faltarle granos, es de peso,
cual la moneda buena serlo suele.

Ni peca en su proceso de mal seso
que en mal decir y murmurar se entrega
por tener de su miedo al mundo preso.⁴

Como bien atinadamente define Hurtado de Mendoza, este tipo de correspondencia implica, pues, una noción de estilo muy clara: que la materia elocutiva sea grave, seria y comedida, y que suscite el interés del receptor, de tal modo que promueva, asimismo, su pronta respuesta, como solicita Montemayor en la *petitio* final de su epístola a dicho corresponsal:

Si en tu persona ilustre no es perdida
la gran dignidad y el ser perfecto,
mi epístola será bien recibida.

Y tú responderás a quien sujeto
a tus preceptos vive, pues se sabe

⁴ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 354.

que el más antiguo, docto y más discreto
de toda discreción te da la llave.⁵

Garantizar la respuesta sería, pues, en el contexto humanista, un rasgo inherente al «estilo misivo» y obtener al mismo tiempo una correspondencia viva y eficaz sería sinónimo de estar al día entre poetas. De este modo Montemayor espera «ser honrado» con la pronta respuesta de Miranda, pidiéndole: «escribeme, señor, por consolarme / que a mí harás merced, a Dios servicio»⁶ al mismo tiempo que obtiene una pronta respuesta de don Juan Hurtado de Mendoza⁷ que se define a sí mismo como un poeta con poco éxito entre correspondientes. Así, pues, ambos rasgos serían relevantes para un buen funcionamiento de la comunicación epistolar:

... Ningún señor ni amigo me escribía
en muerto, como a muerto entre poeta
en rascuñar mis metros entendía.

Mis cartas mensajeras mal correctas
cesaban, por no haber quien las llamase
como tú con voces dulces netas.

Tú porque en mis desiertos recrease,
a me llamar en metro descendiste,
y al puesto de las musas me tornaste.⁸

[...] Epístola tan cuerda y tan amiga
podrás de mí creer a buen seguro,
aunque con alabanzas me castiga.

Que la tendré por casi muro,
y que ella fue de mí bien recibida,
aunque virtud muy poco la procuro.

De mí será leída y releída
por tuya ser, y por medida, y viva
y buenamente grave y comedida.⁹

Según los criterios estéticos sugeridos por que Juan de la Cueva, a modo de preceptiva del género poético epistolar en su *Exemplar poético* (1610)¹⁰, observamos que la epístola «abunda en argumentos»; «sirve para amorosos sentimientos»; «cosas en ellas de placer se canta»; «ha de tener fácil disposición, copiosa vena, / ingenio que ni

⁵ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 354.

⁶ Montemayor, *El cancionero del poeta*, vv. 150-151.

⁷ Beltrán de Heredia, 194, pp. 17-30.

⁸ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 355.

⁹ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 358.

¹⁰ Cueva, *Exemplar poético*, pp. 70-71. Ver López Estrada, 2000, p. 52.

ignore ni repare»; «de imitaciones vaya siempre llena» y que sean «puestas en su lugar precisamente»¹¹.

En síntesis, que la epístola como vehículo de la comunicación amistosa aporte una variada temática, que sean temas interesantes y placenteros, basados en sólidos y fidedignos argumentos, y que puedan ser fruto de influencias clásicas y modernas, sin alarde de erudición.

Pues bien, las epístolas poéticas montemayorianas encajan a la perfección en los límites estilísticos del género y se adecuan coherentemente al contexto humanista del Renacimiento, que lo potencia y difunde a través de cancioneros, manuscritos que circulan entre los grupos de la elite intelectual; a través de libros impresos. Por eso, según palabras de López Estrada, «representa el fruto maduro de un humanismo moderno y renovador, uno de los signos más legítimos del Siglo de Oro, indudablemente una mina para el conocimiento de la espiritualidad de la época»¹².

Dicho esto, se hace bien patente que el contexto cortesano propicia el intercambio y la recepción de cartas entre un selecto grupo de damas, caballeros, hombres de letras y mecenas que frecuentaban las dos cortes a las que sirvió Montemayor, una, la portuguesa, alrededor de Juan III de Portugal, y otra, la castellana, alrededor de Carlos V y sus hijas, las infantas doña Juana y doña María. Ambas cortes vinculadas íntima y políticamente por lazos matrimoniales entre los miembros de sus respectivas casas¹³. Así, pues, el poeta pudo gozar de una larga época de amistades y buenas relaciones en ambas cortes, portuguesa y castellana. Y las epístolas amistosas, arriba mencionadas, son un buen ejemplo de ello.

La epístola *A Sá de Miranda* debió ser compuesta entre los años 1552 y 1553, cuando Montemayor regresa a su patria, después de un largo periodo de tiempo de residencia en España, acompañando a la princesa Juana. Así, pues, estando afincado en la corte castellana, el poeta lusitano regresa a su patria y vuelve a codearse con el círculo de poetas protegidos por Juan III. Aparte de una serie de poetas allegados al círculo de don Juan de Portugal y al *Cancionero de Évora*¹⁴, como Bernardim Ribeiro, Cristovam Falção, Thomas Carillo, Camoens, Alfonso y Manuel de Portugal, Pedro Andrade Caminha y Juan Cyrne, cuyo testimonio amistoso dan buena cuenta sus cancioneros. Montemayor mantuvo una entrañable y respetuosa amistad con Sá de Miranda, señor de Basto, a quien refiere detalles confidenciales de su biografía: el abandono de la patria y de su querida tierra, la busca de la vida en tierra extranjera, su relación con Márfida y la situación presente en la corte portuguesa junto a la princesa Juana, para quien ostentaba el cargo de aposentador durante el brevísimo tiempo de matrimonio de la princesa castellana con su primo, Joao Manuel de Portugal:

... En este medio tiempo la extremada
de nuestra Lusitania gran princesa,
en quien la Fama siempre esta ocupada,

¹¹ Cueva, *Exemplar poético*, vv. 903-904, 907-908, 904-906.

¹² López Estrada, 2000, p. 65.

¹³ De Souza, «Memoria das pessoas que vieron com a Princeza D. Joana», f. 81.

¹⁴ Esteva de Llobet, 2009, pp. 45-51

tuvo, Señor, por bien de mi rudeza
servirse, un bajo ser levantado
con su saber extraño y su grandeza,

en cuya casa estoy ora pasando
con mi cansada musa el tiempo en esto
ora de amor y ausencia estoy quejando,

ora mi mal al mundo manifiesto;
ora ordeno partirme, ora me quedo,
en un hora mil veces mudo el puesto;¹⁵

Al parecer, la estancia en la corte portuguesa se le hacía larga y pesada¹⁶. Por esto recurre al viejo amigo de forma humilde, con voluntad de explicarle detalles concretos de su vida y de su nueva estancia en Portugal, interpellándole desde una curiosa posición de inferioridad, como si Miranda —que por aquel entonces se había erigido mecenas de las letras portuguesas— fuera una autoridad a la que Montemayor apela para dignificar su estado de poeta subyacente. Con este tono parece diversificar la tipología del canon epistolar horaciano en la tradición castellana de Boscán, Garcilaso y Diego Hurtado de Mendoza, cuyos corresponsales estarían tal vez a un mismo nivel, de tú a tú, de amigo a amigo. En nuestro caso, el tú correspondiente aparece como alguien muy próximo, pero con más sabiduría y experiencia:

En fin, Señor ilustre, he de meterme
so tu amparo y favor, por sublimarme,
y al mundo podré luego anteponerme.¹⁷

El recuerdo del río Mondego, que riega su ciudad natal y baña su patria, la región de Miróbriga, fundada por el legendario Brigo, en el año 1900 a C, aparece como el gran protagonista poético de sus reminiscencias. En Montemôr-o-Velho se crió y educó; allí adquirió conocimientos de música y canto:

... Riberas me crié del río Mondego,
a do jamás sembró el fiero Marte,
del rey Marsilio acá, desasosiego.

¹⁵ Esteva de Llobet, 2009, p. 158, vv. 112-124.

¹⁶ Según criterio de su editor, Juan Montero (2009, pp. 165-160), este texto queda excluido de las impresiones de sus *Obras*, la *princeps* de 1553?, en Medina del Campo, porque la carta fue escrita con posterioridad, estando ya el autor en Portugal al servicio de doña Juana de Austria, y tampoco aparece en la edición de su *Cancionero* 1554, en Amberes, ya que probablemente la respuesta de Miranda llegaría más tarde de la fecha de su partida en 1554 a los Países Bajos junto al príncipe Felipe, una vez que la princesa Juana se instala nuevamente en Valladolid para hacerse cargo de la regencia de Castilla. De lo que se concluye que la carta circuló de forma manuscrita por la corte portuguesa, hasta que el carteo entre ambos corresponsales apareció recogido en la *princeps* de la poesía de Miranda, 1595, y, asimismo, ambos testimonios (Miranda-Montemayor) constan en la edición de las *Poesías de Francisco Sá de Miranda* que realizó Carolina Michäelis de Vasconcellos, (1885, pp. 454-461, 653-657).

¹⁷ Esteva de Llobet, 2009, p. 156, vv. 31-45.

De ciencia allí alcancé muy poca parte
y por sola esta parte juzgo el todo
de mi ciencia y estilo, ingenio y arte.

En música gasté mi tiempo todo;
previno Dios en mí por está vía
para me sustentar por algún modo.

[...] Aquella tierra fue de mí querida;
dejela, aunque no quise, porque vía
llegado el tiempo ya de buscar vida.¹⁸

Como puede observarse, el tono de la epístola es melancólico, la *saudade* se filtra por los tercetos y define su estado anímico, pidiendo ayuda y consuelo al amigo:

Mil veces me pregunto qué me quiero
y no sé responderme ni sentirme:
en fin me hallo tal que desespero.

Si con tu musa quieres acudirme,
gran Francisco de Sá, darásme vida,
que de la mía estoy para partirme.¹⁹

Es de suponer, pues, que por aquel entonces el poeta se hallara añorado y parece ser que el mal responde a la ausencia de Márfida, dama de la corte castellana, a quien debió dejar con grave dolor para cumplir con sus obligaciones de estado, o, simplemente, que su patria adoptiva era irresistiblemente más atractiva que su aburrida tierra natal:

Para la gran Hesperia fue la vía
a do me encaminaba mi ventura
y a do sentí que amor hiere y porfía.

Allí me mostró amor una figura;
con la flecha apuntando dijo: ¡aquella!,
y luego me tiró con fuerza dura.
A mi Marfida vi, más y más bella
que cuantas nos mostró naturaleza,
pues todo lo de todas puso en ella.²⁰

Conocida es, asimismo, la relación con la rama hispánica de los Mendoça y los Hurtado de Mendoza, allegados también a la corte portuguesa. Su admiración por la obra devota de Montemayor se pone de manifiesto a través de sonetos, epístolas y diversos intercambios literarios recogidos en ambos *Cancioneros* del poeta. Es así como

¹⁸ Esteva de Llobet, 2009, p. 157, vv. 70-90.

¹⁹ Esteva de Llobet, 2009, p. 158, vv. 127-132.

²⁰ Esteva de Llobet, 2009, p. 157, vv. 91-99.

don Rodrigo de Mendoza alaba al poeta en este soneto que aparece en los preliminares del *Segundo Cancionero espiritual*, 1558:

De los poetas príncipe extremado, día
de nuestra España, luz que aclara él,
cuya cristiana y alta poesía
al mundo ha enriquecido y admirado.

[...] De hoy más serás llamado en nuestra España
el gran poeta cristiano, pues ninguno
en esto te excedió, y lo más, pocos.²¹

La amistad con Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno del Torote, tal vez pariente del reformador de la orden dominica Juan Hurtado de Mendoza (Beltrán de Heredia, 1941), debió ser profunda porque entre ellos hay un intercambio epistolar, de tono grave y con disquisiciones de orden metafísico y trascendente que demuestran una línea de intereses comunes y preocupaciones afines a la época y al contexto. Montemayor interpela a don Juan planteando diversos temas de interés científico, metafísico y teológico:

[...] La orden de natura voy midiendo,
las cosas naturales voy trazando,
y el ánima inmortal reconociendo.

El cuerpo y su opinión voy tanteando,
y las inclinaciones naturales
del alma con las suyas cotejando.

Y hállolas, señor, tan desiguales
que si el superior hombre a un bien se inclina
declina el inferior a diez mil males.

[...] El hombre superior se va continuo
a la más pura parte y más perfecta,
y el inferior lo tiene a desatino.

¿Qué cosa hay en el mundo más sujeta
por culpa suya propia que la humana
criatura, que crió el señor perfecta?

Pudo alcanzar la gracia soberana
de aquel libre albedrío, y no lo siente,
mas usa de él tan mal, que le profana.

²¹ Esteva de Llobet, 2006, p. 167.

Este licor del alma, ¿de qué fuente
procede? ¿O qué principio es el que tiene,
pues esta Sola fue sobre excelente?²²

Desde la perspectiva humanista, Montemayor está al día de las teorías y novedades al uso de su época, sobre todo respecto al cerebro y sus propiedades, la sangre y las arterias, y, en suma, un sinfín de temas científicos, filosóficos y teológicos que preocupaban al hombre de su tiempo. Expone cuestiones sobre el principio y la inmortalidad del alma, se pregunta sobre las teorías de la mutabilidad de los planetas; el contraste que se establece entre la superioridad del hombre respecto a los otros animales en la creación. Le interesa ahondar en el problema del mal, del libre albedrío y el porqué de las bajas inclinaciones de la naturaleza humana, así como la dialéctica que se establece entre razón y sensualidad, admitiendo que el entendimiento actúa como vector intelectual del hombre. Para conocer el origen del alma, se apoya en distintas y variadas opiniones de autoridades clásicas (Demócrito, Erasítrato, Parménides, Empédocles, etc.) con lo que pretende demostrar que la única explicación válida está sólo en Dios, y que Cristo, su hijo, fue el que vino al mundo para clarificar conceptos filosóficos mal fundamentados:

Los antiguos filósofos han sido
de opiniones diversas desvariadas,
y según su opinión lo han sentido

Siguieron los gentiles sus pisadas
hasta que el *verbum caro*²³ vino dando
claridad a las cosas mal fundadas [...].

[...] Pues si el principio de esto se refiere
a Dios, ¿por qué huimos de agradarle
siguiendo el hombre acá lo que más quiere?²⁴

Como respuesta a tantas cuestiones humanas y metafísicas planteadas por el poeta, don Juan corresponde a Montemayor con otra larga epístola. En primer lugar habla de la supremacía de la fe cristiana sobre las especulaciones de los «filósofos gentiles»²⁵ y corrobora la necesidad de tener a Dios como vía y fin en la vida del hombre, tanto de santos como de pecadores basándose en la teoría de la inmortalidad del alma.

¿Qué sirve que filósofos rodeen
con su especulación el cielo mundo,
si el alma que apostan mal poseen?²⁶

²² Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 352.

²³ *Verbum caro factum est et habitavit in nobis*. El verbo de Dios se hace hombre para redimir al género humano.

²⁴ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 353.

²⁵ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 356, v. 55.

²⁶ Montemayor, *El cancionero del poeta*, pp. 355-362.

En realidad es a Dios lo que ambos corresponsales buscan en el interior de sí mismos. Ambos son fervorosos cristianos y quieren encaminar sus almas rectamente hacia el fin supremo, para ello es requisito necesario, como dice don Juan, el refuerzo de la fe en Cristo, «en fe, corriendo por la vía derecha»²⁷. Así pues, y en síntesis, por mucho que los gentiles teoricen y especulen sobre la inmortalidad del alma, la «sabiduría fina no se aviene/con ánima malvada, que se empoza/en la ignorancia negra que mantiene»²⁸.

Muy relevantes, para una visión de conjunto del epistolario poético de Montemayor, son las dos interesantes epístolas que en los últimos años de su vida el poeta escribe al poeta y sacerdote don Diego Ramírez Pagán²⁹ y a don Jorge de Meneses³⁰. Siendo ambos reconocidos poetas, es posible que con el primero Montemayor hiciera amistad durante los años en que el autor estuvo todavía vinculado a la corte castellana. Esto fue al final de su vida, cuando regresa de los Países Bajos (1558-1560) y reside dos años en Valencia. En cambio la amistad con don Jorge de Meneses, señor de Alconchel y Fermoselle, traductor en verso portugués de los *Siete Salmos penitenciales* y autor de pequeñas piezas dramáticas, se forja probablemente durante el tiempo en que el poeta residió en Portugal, estando al servicio de sus príncipes (1552-1554), aunque el intercambio epistolar sea posterior a estas fechas.

El carteo entre amigos toma cuerpo, pues, en la primera epístola, en las figuras pastoriles Lusitano y Dardanio, poniéndose de manifiesto una serie de temas que por esta época preocupaban a Montemayor: los falsos y malos poetas que andaban hinchados de orgullo y de retórica, el desprecio por el cortesano fatuo y el desengaño de la corte, junto al ansia de retirarse y huir de ella. Así, la primera parte de la *Epístola a Diego Ramírez Pagán* tiene un tono satírico y carga las tintas contra «mil archipoetas» porque unos llenan sus versos de recursos retóricos y silogismos que no concluyen en nada, otros emplean la pluma para adular a sus mecenas, y otros se creen humanistas muy leídos, y no son más que «cortesianos hinchados», «poetillas regalados» y engolados que sonetean emulando a sus próceres³¹.

El consabido cansancio de Montemayor en la bulliciosa corte castellana se hace muy patente en la anáfora del verbo en subjuntivo «dexemos» como encabezamiento de la segunda parte de la epístola, y cuyo imperativo categórico recorre una larga serie de tercetos donde el poeta satiriza contra la laxitud de costumbres y los vicios cortesanos tales como la murmuración, la delación, las falsas apariencias y la hipocresía:

[...] Dejemos en su corte al cortesano,
envuelto en sus privanzas y pasiones,
y su esperanza al fin salirle en vano.

Dejemos los negocios y opiniones
en que pretenden muchos ser tenidos

²⁷ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 356.

²⁸ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 357.

²⁹ Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, pp. 351-352.

³⁰ Montemayor, *El cancionero del poeta*, pp. 427-430.

³¹ Montemayor, *El cancionero del poeta*, vv. 1-12.

en esa corte o mar de divisiones.

[...] Dejemos pretender las dignidades,
con solos movimientos y apariencias,
que al fin después se saben las verdades.

[...] Dejemos negociar la honra, estado
por medios, ¡y qué medios!, quien hablase
o a quien aprovechase haber hablado.

[...] ¡Qué murmurar de famas, honras, vidas,
qué decir mal del otro y abonarse,
qué codicias estas conocidas!

¡Qué entremeterse el uno y congraciarse,
con oficial pomposo y entonado,
y el otro allí extenderse y entronarse!³²

El poeta necesita, al igual que Aldana en su *Epístola a Arias Montano* o que Fernández de Andrada, en su *Epístola moral a Fabio*, retirarse de la corte, y apartarse de sus corruptas mentiras, envidias y murmuraciones; de sus odios y privanzas, de sus pompas y falsas glorias, para refugiarse definitivamente en el sueño de la vida pastoril³³, de la vida retirada en la aldea, donde juntos, los dos amigos, puedan dedicarse a vivir en estado puro la poesía y el amor³⁴.

Y claro está que, en la parte final, se pueda apreciar una muy velada denuncia de la decadencia española en el orden político y nacional, que pone de manifiesto a un Jorge de Montemayor con intereses políticos, comprometido con España, con su política exterior —Inglaterra y la restauración del catolicismo—, las guerras contra la herejía en los Países Bajos, y, asimismo, angustiado por la corrupción y la mentira que se detecta en Castilla, causa de ambiciones e hipocresías generalizadas.

[...] ¡Cómo se pierde el mundo, o cosa extraña,
cómo anda la ambición tan desmandada!
¿No queréis, pluma, vos perder la maña?

La hipocresía, ¡oh, cómo es privada,
y os echa el ojo siempre al buen bocado;
callad, pluma, que sois muy porfiada!

Yo callaré, volvamos al ganado;
volvámonos, Dardanio, al campo y flores;
allá se lo haya el tiempo mal mirado.³⁵

³² Esteva de Llobet, 2009, p. 408, vv. 51-69.

³³ Esteva de Llobet, 2009, p. 409, vv. 81-83.

³⁴ Esteva de Llobet, 2009, p. 410, vv. 108-111.

³⁵ Esteva de Llobet, 2009, p. 411, vv. 133-157.

En la última parte, Montemayor expone con cierta amargura su triste y complicada situación personal y expresa de forma muy contenida su desolación por la pérdida del favor real, celebrando muy sinceramente que la suerte de su correspondiente, el celebrado poeta Diego Ramírez Pagán, sea mucho mejor que la suya:

[...] Dichoso tú, pues has cabido en parte
aun príncipe tan alto y excelente,
que no tendrás de hoy más de quien quejarte.

Y desdichado yo, que neciamente
mis años he gastado, y la persona
no puede tratar más de en lo que siente.

Dichoso tú, que no sólo corona
de laurel justamente has alcanzado,
mas tal señor cual fama lo pregona.

Y, desdichado yo, ¡cuán engañado,
viví hasta entender que me perdía!
Pastor, Dios te conserve en ese estado,
y a mí jamás me vuelva al que solía.³⁶

Todo esto significa que los primeros años del reinado de Felipe II en España (1559-61) pudieron ser muy duros y peligrosos para Montemayor. De hecho, el *Segundo Cancionero espiritual* y todos sus versos devotos fueron prohibidos y aparecieron en el *Índice* de 1559. Durante este mismo año, además, se pudo presenciar, en distintos puntos de la Península, varios autos de fe, y dos muy solemnes en Valladolid. Uno, el 21 de mayo, con asistencia de doña Juana, el príncipe de Asturias, don Carlos, damas y varones ilustres; todos los consejos, prelados y grandes de España, junto a una gran muchedumbre de espectadores. Otro, el 8 de octubre, con el fin de conmemorar la entrada triunfal del príncipe que provenía de los Países Bajos. Más de cuarenta «delincuentes» fueron sus protagonistas, entre los que figuraban curas y monjas, maestros en teología, canónigos, abogados y predicadores, casi todos condenados y quemados en hoguera por difundir presupuestas ideas luteranas e iluministas; la mayor parte de ellos judío-conversos.

Este ambiente comporta lógicamente la desazón moral que se percibe en la *Epístola a Diego Ramírez*, el cansancio de la corte y el mal estar que se advierte en la *Epístola a Jorge de Meneses* y, asimismo, la inquietud crítica que se desprende de la *Epístola a un grande de España*³⁷ lo que provoca, en 1560, la huida del autor a Italia, poniendo, como él diría, «su silla hacia el Aquilón y contra el mediodía»³⁸. De hecho, la alusión a «una patria ingrata» de que habla Diego Ramírez Pagán, en los sonetos elegíacos a

³⁶ Esteva de Llobet, 2009, p. 412, vv. 173-190.

³⁷ Sánchez Cantón, 1925, p. 45.

³⁸ Esteva de Llobet, 1998, p. 13.

Montemayor³⁹, no sólo es un dato de reconocimiento público al amigo poeta, sino también una alusión a su precaria e injusta situación social.

En estas últimas cartas, el autor pone de manifiesto, con un tono de grave desengaño, su insatisfacción en la corte, y muestra, sin ambages, las facetas más ominosas de la misma y sus propias máscaras. Así, pues, el motivo de la epístola que dirige *A don Jorge de Meneses* queda claramente expuesto y justificado ya en los primeros versos:

[...] Estoy por te jurar que a escribirte
me mueve más envidia que otra cosa,
en ver que de esta Corte has de partirte.

No juzgues esta envidia por viciosa,
que quien ve otro salir de un laberinto,
en tal caso su envidia es virtuosa.

La vida cortesana yo la pinto
como un sabroso engaño, que a dejarlo
no basta ingenio, seso, ni distinto.⁴⁰

Montemayor, al tener noticia de que su amigo deja la corte, siente cierta sana envidia, lo que le induce, a través del género, y en el tono amistoso y familiar característico del mismo, a una amplia reflexión sobre qué es la corte y lo que implica. Después de definir la corte como un «laberinto de envidias», «un mar de divisiones» y «un sabroso engaño», la compara con una baraja de cartas en las que aparecen los iconos del poder: el odio, la envidia, la mentira, la murmuración y la soberbia⁴¹. A continuación, decide olvidarse de temas tan escabrosos y despreciables de la «revoltosa vida cortesana» y, volviendo de nuevo al tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de sus anteriores epístolas a Diego Ramírez Pagán y Juan Hurtado de Mendoza, recogido de la tradición clásica, propone tratar sobre los beneficios de la vida campestre y pastoril, invitando a su amigo, Jorge de Meneses, a compartir la experiencia en el propio campo lusitano, junto al patrio río Mondego, «al pie de un fresno», en el «florido campo» y departiendo amigablemente con Gil, Juan, Catalina, Ambrosia, Alonso y Juana, al olvido definitivo de los falsos y engañosos gustos cortesanos⁴².

Por último, la carta donde expone *Los Trabajos de los Reyes* va dirigida «a un grande de España» y, aunque escrita en prosa, formaría parte de este pequeño corpus literario de teoría moral y reflexión política que englobaría las anteriores producciones poéticas, junto a los tratados de ética política *Regimiento de Príncipes* y *Aviso de discretos*⁴³.

El modelo ideal de buen «cortesano» ofrecido por Baltasar de Castiglione, aparece desprestigiado en sus partes más viciosas. Montemayor, desde la objetiva óptica del desengaño, y con la severidad y el rigor, propios de un converso, aporta un lúcido y

³⁹ Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, sin foliación.

⁴⁰ Esteva de Llobet, 2009, p. 413, vv. 19-27.

⁴¹ Esteva de Llobet, 2009, p. 414, vv. 39-75.

⁴² Esteva de Llobet, 2009, p. 415, vv. 92-137.

⁴³ Esteva de Llobet, 2009, pp. 156-201.

crítico análisis de la situación. Partiendo del modelo clásico de «regimiento y espejo de príncipes» lo aplica a la corona, justificando los medios de la monarquía española, pero cargándose la política corrupta de sus gobernantes. En una línea de intersección entre Erasmo de Rotterdam y Juan Antonio de Guevara, y con un sentido moral divergente de Maquiavelo, aunque no en todo, encomia de entrada las virtudes del príncipe, pero destapando los vicios corruptos de sus próceres y validos, y la ambición de súbditos insurrectos.

Una carta-ensayo donde se pone de relieve la gran dificultad, el compromiso y las limitaciones de un poder regio sometido a la vulnerabilidad y el requerimiento por causa de súbditos irresponsables, que sobornan y murmuran. Se cuestiona, muy sutilmente, el poder de la Iglesia sobre el Estado, proponiendo la separación legislativa entre Estado e Iglesia para fines gubernamentales, según las premisas de la ética política de Santo Tomás. La violación de la ley en nombre de la ambición y la codicia quiebra el sentido de paz, necesario para la unidad, por eso la elección de los gobernantes y consejeros tiene que ser una de las cosas más importante en el quehacer del príncipe.

No en vano el profesor López Estrada⁴⁴ mencionó que «llama la atención que en la edición del *Cancionero del poeta* (1554) haya una parte con el siguiente encabezamiento: “Comienzan los sonetos, canciones y epístolas”»⁴⁵. Esto es tan significativo como importante a la hora de considerar al género epistolar como una forma sutil de intercambio ideológico y la comunicación amistosa, como dice Montemayor en su epístola a su amigo Miranda «mostrando mis conceptos con arte, ingenio, estilo y melodía»⁴⁶.

Referencias bibliográficas

- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, *Las corrientes de la espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI*, Salamanca, Biblioteca de Teólogos españoles, 1941.
- CUEVA, Juan de la, *Exemplar poético* [1610], ed. J. M. Reyes Cano, Sevilla, Ed. Alfar, 1986.
- DE SOUZA A. Caetano, «Contrato dos casamentos do Principe D. Filipe com a Infanta d. María, e do Principe D. Joao com a Infanta D. Joanna, fillos do Emperador Carlos V e del D. Joao III», *Provas do Liv. IV da Historia Genealogica de la Casa Real Portuguesa*, 146, 1744, fol. 81.
- , «Memoria das pessoas que vieron com a Princeza D. Joana», *Provas da Historia Genealogica de Casa Real Portuguesa*, 1744, p. III.
- ESTEVA DE LLOBET, M. Dolores, *Jorge de Montemayor, Diálogo espiritual*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- *Jorge de Montemayor: vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona, PPU, 2009.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La epístola. Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La epístola de Jorge de Montemayor a Diego Ramírez Pagán (Una interpretación del desprecio por el cortesano en la *Diana*)», en *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1956, vol. 1, pp. 398-399.

⁴⁴ López Estrada, 2000, p. 49.

⁴⁵ Montemayor, *El cancionero del poeta*, p. 38.

⁴⁶ Montero, 2009, p. 155.

- , «La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación», en *La epístola. Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 27-60.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Segundo Cancionero espiritual*, ed. M. Dolores Esteva de Llobet, Kassel, Reichenberger, 2006.
- , *El cancionero del poeta*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932.
- MONTERO, Juan, «Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)», en *La epístola. Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 181-198.
- , «La epístola de Montemayor a Sá de Miranda: Texto y Contexto», *Revista de Estudios Ibéricos*, vol. 6, 2009, pp. 75-80.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego, *Floresta de varia poesía*, Valencia, Joan Navarro, 1562, vols. V y VI.
- , *La Floresta* de Diego Ramírez Pagán [1562], ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Seleccionces Bibliófilas, 1950, pp. 122-129.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco, «Jorge de Montemayor: Traslado de una carta que escribió a un grande de España. Tratase en ella de *Los Trabajos de los Reyes*», *Revista de Filología Española*, XII, 1925, pp. 43-55.

Los tahúres de Francisco Navarrete y Ribera: aproximación temático-estilística a *La casa del juego*

Antonella Gallo
Universidad de Verona

En la obra literaria del sevillano Francisco Navarrete y Ribera, notario apostólico en Madrid y cercano al ambiente de la farándula madrileña, destaca un peculiar interés por el mundo marginal de tahúres y garitos. Después de haberlo retratado con una fina pincelada humorística en sus sainetes, que sacó a luz en 1640¹, volvió a ocuparse del tema en *La casa del juego*, un curioso tratado moralizante contra los juegos de azar, en concreto los de naipes, publicado en Madrid en 1644, por Gregorio Rodríguez².

El capitán Don Pedro de Castro, en un soneto insertado en las páginas preliminares al texto y dedicado a Navarrete, tahúr en sus verdes años y luego desengañado, realza los muchos méritos de la obra de nuestro escritor, apuntando acertadamente, en el verso final, los ejes semántico-estilísticos de su libro:

Mas vos, fértil Ribera, más prudente,
el rigor con que fuisteis castigado,
con piedad y elocuencia peregrina

¹ Me refiero, en particular, a los entremeses *La casa del juego* y *El tahúr celoso*, publicados en Navarrete y Ribera, *Flor de sainetes*, pp. 79-95 y pp. 134-140; ambos textos habían sido estudiados someramente por Étienvre, 1990, pp. 133-162.

² La obra, hasta ahora, no ha sido estudiada con la debida atención: una escueta referencia aparece en González Alcantud, 1993, p. 125; para un análisis más detenido remito a dos trabajos míos (Gallo, 2006, pp. 113-116 y Gallo, 2008, pp. 100-102), que con este que aquí se publica constituyen la fase inicial de un proyecto de investigación finalizado a la edición crítica de la obra en cuestión.

publicáis con afecto diferente,
dándonos vuestro ingenio en un tratado,
*salud, agrado, erudición, doctrina*³.

En efecto, como veremos, doctrina, humor, humana empatía, amor por la pincelada costumbrista y afán moralizador de raigambre jesuítica se presentarán entremezclados en una fórmula narrativa acertada, de apreciable originalidad, heredera tanto de los *exempla* y sermones medievales como de la tratadística erudita renacentista sobre los juegos.

La fuente de inspiración más cercana para Navarrete y Ribera, es con toda probabilidad el admirable *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* de 1603, obra de un conterráneo suyo, Francisco de Luque Fajardo, escrita en forma de diálogo erudito entre dos amigos de infancia, uno de ellos tahúr arrepentido y escarmentado, en el que se ponderan los muchos peligros de este desatinado vicio y se expone el antídoto correspondiente. Del modélico tratado de Luque Fajardo, Navarrete y Ribera toma prestado por un lado el recurso autobiográfico, poco importa si verdadero o ficticio, que le sugiere la adopción de un estilo directo, natural, persuasivo, emotivo, finalizado al desengaño, y le permite deshacerse, al mismo tiempo, sea de la farragosa erudición escolástica, sea de peliagudas cuestiones de derecho patrimonial y de teología moral, que abultaban los ponderosos tratados humanísticos de Pedro de Covarrubias (*Remedio de jugadores*, 1543) y de Francisco de Alcocer (*Tratado del juego*, 1559). Por otro lado, siguiendo el camino emprendido por Luque Fajardo, Navarrete y Ribera se propone conseguir el escarmiento de tahúres trabando el elemento alegórico-religioso con el descriptivo-referencial. De hecho, a partir del capítulo octavo, vamos a entrar efectivamente, acompañados por nuestra guía espiritual, en una casa del juego de la época, garito o tablaje, con sus ambiguos y alevosos parroquianos, figuras de la germanía con las que nos han familiarizado la literatura picaresca y satírico-burlesca del tiempo. Aunque su *Casa del juego* no pueda compararse con el *Fiel desengaño* principalmente por la abundancia de informaciones sobre las diferentes suertes de juegos de azar, las trampas de los fulleros y sobre los más ocultos matices de la jerga utilizada por los tahúres, que este nos proporciona, Navarrete y Ribera consigue aportar, en todo caso, una nota original a la representación caleidoscópica del vicio del juego, describiendo los siniestros compinches de fulleros y garitos, parásitos que gravitan alrededor de las casas del juego con el fin de enriquecerse a costa del jugador enajenado y maniático. Navarrete y Ribera explica, pues, con tono irónico y socarrón, a sus lectores quiénes son los contadores, correos, espías, fundadores, tagarotes, mazas, saladores, rifadores, mirones, fulleros, y luego les advierte acerca de los peligros que encierra el trato con estos desalmados, contándoles unos cuantos sonados casos ocurridos en Sevilla⁴.

El noble intento de Navarrete, como destacan los licenciados don Diego de Araque y don Juan de Mendoza en el paratexto, consiste en que los picados del juego se vean

³ Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, fol. §₄ + 1r (cursiva mía); aquí y en las citas siguientes he modernizado la grafía según las normas de la Real Academia Española, la puntuación es interpretativa.

⁴ Recuérdese el diabólico gremio del juego descrito por Quevedo, *Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales*, pp. 236-245.

reflejados como en un espejo leyendo los infortunios y desgracias acaecidas a muchos tahúres sevillanos que él conoció personalmente o de los que ha oído hablar, de modo que puedan emendarse y dejar este infernal vicio⁵. Los destinatarios ideales, por ende, de su tratado son ante todo los jóvenes viciosos picados por el juego, o a punto de caer en la desdicha del juego, errantes en un laberinto sin salida, que es el «mar peregrino del vicio», como nos advierte Francisco de Rojas Zorrilla, en una hermosa décima, incluida en el paratexto:

Tahúr, que con paso errante
te precipitas al daño,
atiende a este desengaño
y a esta experiencia constante,
si quieres vencer triunfante
la estrella de tu destino.
Cuando a este mar peregrino
del vicio anhelando vas,
entra por este y verás
cómo aciertas el camino⁶.

El retrato negativo del tahúr y su relativa desaprobación moral, que se perfila en los *exempla* narrados a lo largo del tratado respaldando la disertación, o en el capítulo sexto, que lleva por título «De la condición de los tahúres», están hilvanados con los consabidos *topoi* retóricos presentes en los tratados eruditos sobre los juegos del siglo XVI, y, pasando ya al siglo XVII, en los más propiamente moralizantes como el del granadino Adrián de Castro, *Libro de los daños que resultan del juego* (Granada, Sebastián de Mena, 1599) y el de Francisco de Luque Fajardo antes mencionado. Es decir que recuerdos de juventud, quizás de su vida estudiantil⁷ están reelaborados, pues, si consideramos verídico el dato autobiográfico, siguiendo muy de cerca los modelos derivados de su formación religiosa y humanística, recibida en colegios sevillanos regidos por jesuitas, como podría ser el de San Hermenegildo, por citar uno de los más famosos⁸.

Todo esto nos lleva a pensar que el tratado-sermón de Navarrete y Ribera, con toda probabilidad, fue escrito también para un público de confesores, predicadores, clérigos, seminaristas, que pudieran aprovecharse de sus cultos razonamientos para redactar sus

⁵ Léanse a continuación las décimas de don Diego de Araque y de don Juan de Mendoza: «Como en espejo verás, / este cuaderno notando, / lo que pareces jugando, / y aquí te despigarás / aquí ingenio hallarás / de su autor, que moraliza, / y su compendio autoriza, / tan grave, en pequeña suma, / que en los rasgos de su pluma / él mismo se inmortaliza»; «Mírese en aqueste espejo / la juvenil perdición, / que es azogue la razón / donde es cristal el consejo. / La lección es su reflejo; / temprano el joven recuerde / a corregir la edad verde / que en él floreciendo está. / Sus letras no perderá, / si aquestas letras no pierde» (Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, fol. §₄ + 3v y fol. §₄ + 4v).

⁶ Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, fol. §₄ + 3v.

⁷ Los estudiantes, como se sabe, eran muy aficionados a los juegos de azar y asistían casi cuotidianamente a las casas de juego: buen testimonio de ello es el *Diario* de Girolamo de Sommaia, un joven florentino de noble linaje y estudiante en Salamanca a fines del siglo XVI (Fernández Álvarez, 1983, pp. 955-987).

⁸ Ver Domínguez Ortiz, 1984, pp. 259-260.

sermones u homilias en conformidad con la misión pedagógica de la Compañía de Jesús. Esta congregación, como es sabido, se empeña a lo largo del siglo XVII en perfeccionar la preparación de predicadores y clérigos, que tienen que contrarrestar tanto la avalancha de la Reforma protestante, como la degradación espiritual y moral de las «Indias de acá», es decir de zonas rurales, periféricas y emarginadas donde la ignorancia y la relajación de las costumbres fomentan desórdenes sociales y desapego a los ritos y oficios de la religión católica. Los estudiosos que se han ocupado de las misiones populares jesuíticas y de oratoria sagrada han evidenciado efectivamente la costumbre de editar sermones tal como lo hizo Navarrete y Ribera:

Per fortuna la stampa aveva messo a disposizione degli ecclesiastici un buon materiale ausiliario sotto forma di manuali di eloquenza e di raccolte di prediche, ordinate per lo più secondo il ciclo liturgico: ciò permetteva a molti di sopperire alle carenze della propria formazione dottrinale e oratoria. Dopo Trento furono più volte ristampate e spesso tradotte nelle principali lingue europee moltissime di queste raccolte, contenenti prediche per la quaresima, l'avvento, le feste dei santi, le domeniche, i riti funebri e altre circostanze particolari.⁹

Como es notorio, a lo largo del siglo XVII, predicadores y misioneros desarrollarán su actividad también en las grandes urbes y ciudades costeras dirigiéndose a un público culto o semi-culto y tendrán que afilar sus armas retóricas para conseguir la conversión de los feligreses. Se difunden, pues, sendos tratados sobre el *ars predicandi* con precisas instrucciones relativas a las partes de las que se compone el sermón (*inventio, elocutio, dispositio, actio*), que pueden variar según el tipo de público al que va dirigido.

¿Qué tipo de sermón escribe Navarrete y Ribera? ¿Cuál es la cifra de su estilo retórico? Desde el púlpito imaginario del «Prólogo al lector», identificado bien en seminaristas y futuros predicadores, bien en tahúres viciosos, nuestro autor parece rehúsar el estilo florido y agudo, lleno de conceptos vanos y artificiosos, tan corriente en las cortes nobles y en las grande ciudades, y apostar por un estilo llano, incluso «bronco», más apto a la predicación dirigida a sujetos ignorantes y toscos:

Amigo lector, ya lo seas en escuelas, o ya de un mesón, en las coplas del Marqués de Mantua, que entonces habré hallado lo que he menester, porque mi estilo, para ser entendido, se ha de encontrar con sujetos broncos. ¡Pobre de mí, si caigo en manos de resabidos y estudiosos!, que bien cierta tengo la reprehensión, aunque el celo mío, que es quien me ha de valer, me dice que me atreva, al Dios y ventura de aplauso, atribuyendo su logramiento solo a su Bondad, y no a obra tan pequeña en todo que, para descargo de mi conciencia, hago declaración judicial diciendo que en lo ordenado de la Retórica, estoy tan remontado como el agreste que no se encontró con un libro; que soy mendigo de conceptos, que ignoro las sentencias, que mi lenguaje es una sierra, que no pasó por mi puerta la cortés política; que no sé cuántas son seis, ni por donde van a mi mano izquierda, y en resolución que me falta todo, como me sobra el atrevimiento, con que me aseguro el favor que la Fortuna ofrece a los osados. Yo te ruego que, usando más de misericordia que de justicia, recibas este trabajo mío, que sólo se encamina a tu aprovechamiento; y no pretendes otra paga que verte emendado, si has caído en la desdicha del juego. Y si estás libre della te advierto para que no caigas; pon el oído a los llantos y gemidos

⁹ Morán y Andrés Gallego, 1991, p. 153; ver, también, Prospero, 1996, pp. 551-649.

que desta causa proceden: oirás lastimosas endechas de tantas ruinas y pérdidas, cosa de que a mí me alcanza buena parte, y tanta que basta para entrarme en el desengaño, que es quien me mueve a dar aviso de lo que en esta región del olvido pasa. Si no lo has padecido, a buen precio lo sabes, pues no hay escarmiento tan barato como el de cabeza ajena. Dios te guarde¹⁰.

De hecho, el celo y el furor encendido de nuestro autor contra el vicio del juego, y las figuras retóricas de la *evidentia* del último párrafo, deja patente la intención de recurrir también a un estilo patético, teatral y entusiasmante, si es conveniente para la reformación de costumbres, que puede valerse por eso también de agudezas compuestas, alegorías y metáforas rebuscadas¹¹.

Efectivamente *La casa del juego* contiene una breve suma de todos los más difundidos recursos estilísticos de la predicación jesuítica, finalizados al *docere, delectare* y *movere*¹². Ante todo, nos toparemos con las ‘pinturas vivas’, con el ‘hablar visible’ del ‘predicar a los ojos’, basados en la fuerza elocuente de las descripciones plásticas, de la hipotiposis, de la prosopopea, como se ve en el siguiente fragmento del capítulo segundo, entitulado «De la fundación de la casa del juego», equiparada a un funesto «mesón de la herradura» fundado por la malicia:

La casa del juego la fundó una señora bien conocida en el mundo, que fue la malicia, tan querida y estimada de los hombres, que se ha llevado tras sí las dos partes. Escogió para sitio un valle sombrío, habitado de animales inmundos y de ponzoñosas sabandijas, que hay a las sombras de la tierra incógnita, no a la luz del mediodía, sino al opuesto polo, donde por falta de luz sus habitantes viven ciegos. Fundóse de intento no en camino real, sino en atravesadas veredas en tal manera que, para acertarla, se ha de ir fuera de camino. Esta suntuosa fábrica tiene por nombre «El mesón de la herradura», donde hospedan tan solamente a perdidos, con agrado, si con fingido cariño, mirando el despojo que han de dejar en derechos de la posada. La traza deste edificio fue en laberinto, no como el de Creta donde Teseo entró y salió con el hilo de oro, porque aquí con este hilo se entra mas no se sale. Aquí es el non plus ultra de la vida humana, pues ninguno llegó aquí que pasase adelante. Labróse muy capaz de aposento porque tiene salas de grandeza: enfermerías, convalecencias, dormitorios, hospederías y oficinas. Tiene mucha morada y toda muy bien dispuesta para toda suerte de gentes, y esto en tanta latitud que alcanza toda la tierra que la fundadora ha corrido¹³.

Las imágenes sobrecogedoras de la reprehensión moral se acompañan a menudo con otros artificios propios del sermón jesuítico, es decir vehementes exclamaciones, enumeraciones vertiginosas y enfáticas, contrastes oximóricos, paralelismos temático-

¹⁰ Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, fol. §§₃r-v.

¹¹ Ver, Ledda, 2003, p. 153: «La censura nei confronti della predica in cui si fa uso di allusioni, sottigliezze, di “pii inganni” tipicamente barocchi e culterani, fonti di vanità e di mondano successo, ricorre con tale insistenza da costituire quasi una costante nella trattatistica e nei vari scritti informativi sulle missioni. Non si tratta tanto della tradizionale contrapposizione tra illuminare, spiegare in modo grave e austeramente scolastico o commuovere con lo stile grande e con l’enfasi; la linea demarcatoria segna piuttosto l’opposizione tra stile *culto* e concettista e stile calcolatamente semplice ed al contempo trascinate e spettacolare. Solo col passare degli anni è possibile cogliere i segni di un contagio e di una prudente disponibilità nei confronti dei modi *nuevos* e *agudos*».

¹² Ver Cerdan, 1988; Cara, 1995; Ledda, 2003; Gentili, 2011.

¹³ Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, fols. 3v-4v.

formales, al fin de aumentar la intensidad de la evocación y despertar, junto con el miedo y el terror, la indignación y la repulsa de sus lectores / oyentes, como se ve muy bien en el epílogo o *peroratio* final del primer capítulo, «Del principio y calidad del juego», que reza así:

[El vicio del juego] es el embarazo de la inteligencia, un estorbo a la razón humana, una puerta cerrada a toda piedad y obras de virtud; es un olvido mortal a las obligaciones, una esperanza desesperada, sin ejemplar de que alguno se haya remediado por medio deste embeleco. Este perverso vicio quita el sueño, trae la salud al «Dios te la depare» por la mala orden en las comidas y cenas, que por sus asistencias no se rije el cuerpo en lo organizado que la salud pide. Trae el caudal al viento, el sosiego a la posta, el descanso al remo, los gustos a pequeños plazos. Por él se olvidan los hijos y mujeres propias, y muchas veces se ha perdido lo uno y lo otro [...] ¡Cuántos hijos de buenos padres han dado a entender que no lo son por los enormes delitos que han cometido y por los resabios que el juego les ha enseñado, que no es maestro de otra cosa! Con que han perdido la vida y la honra; y en resolución, es una oscura noche con vislumbres de luz, una mentira averiguada y verdad que alcanza el que la mira de lejos, con que se averigua la ceguedad de los presos en esta culpa y que con la falta de la vista, falta toda razón, que todo les faltó al tiempo que se apoderó en ellos esta desdicha¹⁴.

Privado necesariamente de la brillantez otorgada por el *actio*, el discurso moral de Navarrete y Ribera contra el vicio del juego saca su atractivo principal de la *inventio* y *elocutio*, o sea de la eficacia satírica del *exemplum*, de raíz folklórico-popular, que el escritor utiliza para rematar sus pausados razonamientos o violentas invectivas. Navarrete se revela mordaz y agudo, imbuido como es en la tradición oral sevillana que había dado uno de sus mejores frutos con la colección de cuentos y donaires de Juan de Arguijo. Véase, por ejemplo, el siguiente relato:

Este caso es de los lastimosos que han sucedido, menos las tragedias y alevosías. En la ciudad de Sevilla conocí a un hombre casado que, después de haber jugado el dote que fue de mediana estatura, era el pirata que saqueaba en su casa, llevando // cada día las alhajas que podía haber a las manos, sobre que tenía muchos disgustos con su mujer. Parece que en aquel lugar hay unos tratantes, que llaman chalanes, que compran todo el menaje y servicio de una casa, desde el camarín a la cocina; pues este hombre, viendo que para cada prenda era menester una pendencia doble, trató de sacarlo junto; por quitarse de inconvenientes y para que tuviese el efeto que pretendía, regaló a su mujer algunos días y habló al suegro en tal manera que estrañaban la novedad. En este tiempo que estaba la mar de sus resabios en leche, se convidó él mismo a comer un día en casa del suegro, cosa que se admitió por favor. Llegó el día, fuéronse marido y mujer juntos, recibieronlos bien; salió de allí y buscó al chalán y, no reparando en levantando precio, vendió hasta la escoba y dejó la casa como roba-// da de turcos. Aguardábanle a comer, tardaba mucho y palpitando el corazón de la mujer entre la tardanza del marido y sus costumbres, fue a su casa y la halló como he dicho, con que la mujer tuvo necesidad de volverse en casa de su padre y el marido a una posada, porque el dinero no duró aquel día cabal¹⁵.

¹⁴ Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, fol. 3r-v; sobre el desbordamiento afectivo connatural a la predicación, ver Orozco Díaz, 1969, pp. 143-148.

¹⁵ Navarrete y Ribera, *La casa del juego*, ff. 79r-80r; sobre el cuento folklórico en el siglo xvii, ver Chevalier, 1978.

En resumidas cuentas, la impresión general que se desprende de la lectura de este curioso tratado, de naturaleza genérica híbrida, es similar a la referida por Pedro Herrera Puga al leer una relación sobre las misiones populares organizadas por la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla, la del Padre Pedro de León, publicada en 1619, que lleva por título *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Jesús con que prácticamente se muestra con algunos acontecimientos y documentos el buen acierto en ellos*:

El estilo de toda la obra es rico y espontáneo, con las cualidades positivas y negativas, que suelen acompañar a características de este orden. Destaca en primer lugar la naturalidad en la exposición. Esta por sí misma no tendría mucho mérito si no fuera por la seria objetividad que siempre le acompaña. Todos los sucesos se desenvuelven en una prosa ágil, alegre a veces e irónica otras. Nunca se pretende como fin la forma literaria, aunque no puede decirse que esté completamente ausente. El estilo, en general, goza de gran frescura y tiene momentos en que la calidad se mantiene con capacidad suficiente para una consideración artística. La imagen es el recurso más frecuente, y siempre de eminente sabor popular, oportuna y llena de sentido. Por lo demás, el estilo fluye perfectamente organizado, bien construido y con naturalidad. *Todos sus méritos responden a una rica personalidad, existiendo una perfecta adecuación entre éste y el carácter fundamental de toda la obra*¹⁶.

Es decir que, si bien las fuentes de inspiración fueron variadas y de valor, se aprecia el toque personal de un hombre fervoroso y apasionado, hondo conocedor de la psicología humana y de los secretos del arte oratoria, sutil observador, humano e irónico a la vez. Con las flores de su ingenio retórico-narrativo, consiguió detener con acierto el avance de las «huestes del pecado», con sus trampas y engaños, que arrebatában almas y caudales. Quizá por todo esto se le otorgó el privilegio de cruzar el Atlántico para ir a reformar las costumbres morales de las «Indias de allá»¹⁷.

Referencias bibliográficas

- ALCOCER, Francisco de, *Tratado del juego, en el cual se trata copiosamente... de las apuestas, suertes, torneos, justas, juegos de cañas, toros y truhanes, con otras cosas provechosas y dignas de saber*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1559.
- CARA, Giovanni, «La oratoria en el contexto de la fiesta barroca: un sermón de Juan Bautista Ballester», *Salina*, 9, 1995, pp. 51-56.
- CASTRO, Adrián de, *Libro de los daños que resultan del juego*, Granada, Sebastián de Mena, 1599.
- CERDAN, Francis, «El sermón barroco: un caso de literatura oral», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 59-68.
- CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.
- COVARRUBIAS, Pedro de, *Remedio de jugadores*, Salamanca, Juan de Junta, 1543.

¹⁶ Herrera Puga, 1971, pp. 27-28 (cursiva mía).

¹⁷ Lohmann Villena, 1944, p. 245.

- Cuentos recogidos por Juan Arguijo y otros*, ed. Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis Books Limited, 1990.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- GALLO, Antonella, «Follia e gioco d'azzardo nel Seicento spagnolo: un ritratto semiserio del tahrú barocco, tra censura e divertimento», en *Follia, follie*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006, pp. 101-128.
- , «Trattati morali contro il gioco d'azzardo: alcuni esempi nella Spagna dei Secoli d'Oro», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 33, 2008, pp. 91-103.
- GENTILLI, Luciana, «En la escena del mundo: la *performance* de predicadores y misioneros en la España del siglo XVII», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 197-215.
- LEDDA, Giuseppina, *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, ETS, 2003.
- LEÓN, Pedro de, padre, *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Jesús con que prácticamente se muestra con algunos acontecimientos y documentos el buen acierto en ellos*, s.i., 1619.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, «Los libros españoles en Indias», *Arbor*, 2, 6, 1944, pp. 221-249.
- LUQUE FAJARDO, Francisco de, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilísimo a los confesores y penitentes, justicias, y los demás a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República cristiana. En Diálogo* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1603), ed. Martín de Riquer, Madrid, RAE, «Biblioteca selecta de clásicos españoles», 1955, 2 vols.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *Tractatus ludorum. Una antropología del juego*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- HERRERA PUGA, Pedro, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro: aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad-Secretariado de Publicaciones, 1971.
- MORÁN, Manuel, y José ANDRÉS GALLEGU, «Il predicatore», en *L'uomo barocco*, ed. Rosario Villari, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 139-177.
- NAVARRETE Y RIBERA, Francisco, *La casa del juego*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1644.
- , *Flor de sainetes*, ed. Antonella Gallo, Firenze, Alinea, 2001.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PROSPERI, Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.
- QUEVEDO, Francisco de, *Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales*, en *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 229-256.

El *Discurso en favor del santo* y *loable estatuto de la limpieza* (1638), de Bartolomé Jiménez Patón, en el contexto de los estatutos de limpieza de sangre de su tiempo¹

Jaume Garau

Universidad de las Islas Baleares

Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) es conocido en el ámbito de la cultura española especialmente por su obra máxima, *Elocuencia española en arte* (1604)², o por sus *Instituciones de la gramática española* (1614?)³, entre otras obras algunas tenidas por desaparecidas, y felizmente recuperadas total o parcialmente, como los *Comentarios de erudición*⁴ (1621) o *El virtuoso discreto* (c.1629-1631) que dimos a conocer hace años, juntamente con Abraham Madroñal⁵.

EL DEBATE ESTATUTARIO

Cuando apenas faltaban dos años para su muerte, en 1638, el gramático y humanista Bartolomé Jiménez Patón dio a la stampa una obra en la que atestiguaba su apasionada postura en favor de los privilegios de los cristianos viejos frente a los nuevos. Se trata de

¹ Esta aportación se ha escrito en el marco del proyecto «Edición crítica y estudio de los *Comentarios de erudición* (1621) y de otros textos inéditos del Maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640)» (FFI2008-01510/FILO), financiado por la Dirección General de Gestión del Plan Nacional de I+D+i, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Hay edición moderna a cargo de Casas, 1980, Marras, 1987 y Martín, 1993.

³ Ed. Quilis-Rozas, 1965.

⁴ Localizado por nuestro colega Abraham Madroñal, en una biblioteca particular. Juntamente con los profesores Carmen Bosch, Juan Miguel Monterrubio, el propio Abraham Madroñal, y quien suscribe estas líneas, se ha preparado una edición crítica del «Libro decimosexto» del manuscrito (2010).

⁵ Garau, 1993, pp. 67-81; Madroñal, 1993, pp. 83-97.

su *Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza*. Con ello no hace sino seguir la estela de los defensores del estatuto de «limpieza de linaje» que había fundado, en 1547, el cardenal Juan Martínez Silíceo en la catedral de Toledo, excluyendo a los conversos del disfrute de beneficios eclesiásticos y canonjías, y que posteriormente se implantó en otras iglesias⁶ de España, al igual que en algunas órdenes religiosas, órdenes militares y su Consejo, Inquisición, hermandades, cofradías, colegios mayores e incluso hubo municipios donde se exigía probar la limpieza antes de avecindarse⁷. También el tener alguna mancha genealógica se juzgaba como un serio inconveniente para el desarrollo de la labor del predicador, al no estimarse en tanto la doctrina evangélica expuesta desde el púlpito⁸. Como se sabe, los estatutos discriminaban a todos los cristianos nuevos, independientemente de que su fe católica fuera fingida o verdadera. En la práctica, la exclusión estaba dirigida contra conversos de origen judío, por tener una cierta posición económica y social; no así contra los moriscos, que en muy contadas ocasiones la tenían, con lo que casi no les afectó⁹.

Patón, pues, será una firme partidario de ellos como, en su día, los había defendido Diego Simancas (*Defensio Statuti Toletani*, 1547), posteriormente Baltasar Porreño (*Defensa del estatuto de limpieza que fundó en la Santa Iglesia de Toledo el Cardenal y Arzobispo don Juan Martínez Silíceo*, 1608), Juan Adam de la Parra¹⁰ (*Pro Cautione Christiana*, 1630) o Juan Escobar del Corro (*Tractatus bipartitus de puritate et nobilitate probanda*, 1633). Posteriormente tal enconada cuestión se rastreará en obras de la literatura costumbrista como el *Día de fiesta por la mañana* (Madrid, 1654) de Juan de Zabaleta¹¹, y en libros de título tan elocuente como el de Francisco de Torrejoncillo (*Centinela contra judíos, puestos en la torre de la Iglesia de Dios*, 1673), entre otros. Su presencia en la legislación española pervivirá por largo tiempo, según Antonio Domínguez Ortiz, hasta 1865¹².

Al escribir su *Discurso*, Patón toma partido apasionadamente contra una corriente de opinión que ya gozaba de una cierta tradición y que pretendía paliar los efectos negativos que la aplicación de estos estatutos suponían para una buena parte de la sociedad. En esta línea, hay que considerar a fray Domingo de Valtanás (*Apología del maestro fray Domingo de Valtanás sobre ciertas materias morales en que ay opinión*,

⁶ De hecho, actualmente el diccionario académico recoge la subentrada 'iglesia de estatuto' en la voz 'iglesia', en el sentido que venimos comentando.

⁷ La bibliografía existente sobre esta cuestión es muy abundante, en este sentido pueden consultarse, entre otros, Caro Baroja, 1963 y 1986; De los Ríos, 1975; Domínguez Ortiz, 1951, 1991 y 1992; Hernández, 2010; Kamen, 1986, pp. 321-356 y 2005; Sicroff, 1979, entre muchos otros.

⁸ Así, en su *Instrucción de predicadores* (1617), Francisco Terrones de Caño sostiene lo siguiente. «Porque, en cuanto a las partes naturales, el predicador ha de ser bien nacido. No me meto en caballerías, sino solamente en que no sea notablemente manchado en el linaje; que si lo fuese, hay tan flacos oyentes que allí en el sermón se acuerdan, o el demonio se lo trae a la memoria, que el predicador es manchado, para no estimar en tanto su doctrina» (*Instrucción de predicadores*, «De las partes de lo que ha de tener el predicador en general», p. 17).

⁹ Kamen, 1986, p. 322, y otros.

¹⁰ Ver Domínguez Ortiz, 1951, pp. 97-115.

¹¹ Especialmente en el retrato de «El linajudo», pp. 263-279.

¹² «El último texto legal sobre ese asunto es la ley de 16 de mayo de 1865 aboliendo «las informaciones de limpieza que todavía exigen a determinadas clases y personas, ya para contraer matrimonios, como para ingresar en algunas carreras del Estado» (*Gaceta*, del 18)», Domínguez Ortiz, 1991, p. 137n.

1557), fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*¹³, 1583), el jesuita Juan de Mariana (*De rege et regis institutione*, 1598) y el dominico fray Agustín Salucio (*Discurso acerca de la justicia y buen gobierno de España, en los estatutos de limpieza de sangre: y si conviene o no alguna limitación en ellos*, 1599) donde, a la luz de las doctrinas políticas de su tiempo, analiza los argumentos de quienes se muestran contrarios a los estatutos y de los que los esgrimen en su favor para, ya al final del texto, proponer una solución irenista, a medio camino entre ambas posturas, tendente a evitar la confrontación civil¹⁴. Este parecer antiestatutario se concretó, a partir del nuevo gobierno de Olivares, en la pragmática de 1623 —a la que se aludirá al comienzo del *Discurso*—, donde se especifica que no se admitirían memoriales sin firma, que no tendrían fuerza de prueba los rumores sobre la persona que deba someterse a las averiguaciones de limpieza, y que se retirarían los llamados libros verdes o registros referentes a notas de familias, de tan ignominioso recuerdo, entre otras disposiciones tendentes a depurar el proceso de información del linaje¹⁵. Estamos, pues, ante un memorial en clara oposición a las nuevas propuestas del Conde-Duque¹⁶.

Podemos afirmar que cuando nuestro humanista toma la pluma, en la década de los años treinta para participar activamente en esta controversia, se están produciendo una serie de hechos que explican, en buena medida, la exacerbación de los ánimos. Circula por la Corte, desde hace pocos años (1631), la traducción del *Discurso contra los judíos*¹⁷ que, de la lengua portuguesa, había preparado fray Diego Gavilán. Un año antes, unos judíos portugueses que vivían en Madrid habían sido detenidos y acusados por la Inquisición de judaizar y, lo que fue considerado como mayor «delito», sobre la base de testimonios de muy dudosa veracidad, se les incriminó por haberse reunido en una casa de la calle de la Infantas y haber azotado un crucifijo antes de quemarlo. Los supuestos causantes de tales actos fueron quemados vivos, tras ser condenados, en el auto de la fe que se celebró en Madrid el 4 de julio de 1632, ante Felipe IV, Olivares y toda la corte.

Tal suceso sacrílego levantó honda emoción en la Corte y pasó a la posteridad con el nombre del «Cristo de la Paciencia»¹⁸. Lope de Vega, muy apreciado por Jiménez Patón, escribió una larga composición que circuló manuscrita antes de ser impresa, de título tan significativo como *Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro Bien por la nación hebrea*. Fray Hortensio Paravicino predicó ante el rey su sermón a «Jesucristo desagraviado»¹⁹, con motivo de la octava que se dedicó, y Francisco de Quevedo, muy amigo de Patón, redactó su *Execración contra los judíos*, fechada precisamente en

¹³ En el nombre «Rey de Dios» y, muy especialmente, en pp. 375-377.

¹⁴ Ver, entre otros, el interesante estudio de Parello, 2000, pp. 139-153.

¹⁵ Ver, entre varios, Hernández, 2011, pp. 197-207, y Sicroff, 1985, pp. 253-257.

¹⁶ Señala también este hecho, Hernández, 2011, p. 252.

¹⁷ *Discurso contra los judíos, traducido de lengua portuguesa en castellano por el Padre fray Diego Gavilán Vela* (Salamanca, 1631).

¹⁸ Ver de Caro Baroja, 1986, II, «El asunto del Santo Cristo de la Paciencia», pp. 445-447, entre otros.

¹⁹ Ver Cerdan (ed.), 1994, pp. 255-292. En la dedicatoria al Conde-Duque, Paravicino escribe en 1633, en relación a la variedad de actos organizados para desagraviar el sacrilegio presuntamente cometido, «que a un año que duran (y no muestran acabarse) las solemnidades con que celebran la paciencia y amor de este Señor, entre los milagros que se sirvió obrar en caso tan grande», Paravicino, «Jesucristo desagraviado», Dedicatoria, p. 255.

Villanueva de los Infantes, lugar de residencia del gramático, el 20 de julio de 1633²⁰. En este tiempo, es inevitable recordar *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, en particular, el cuadro dedicado a «La isla de los monopantos» en cuyas páginas se refleja, según sus modernos editores²¹, el contexto político que transcurre entre los años de 1632-1635 y que tiene como objeto de sus críticas al Conde-Duque de Olivares, sus consejeros y los jesuitas, además de su política en favor de los marranos portugueses y el intento de limitar el alcance de los estatutos.

CARACTERES Y COSTUMBRES DEL CONVERSO

En buena parte del *Discurso* se traza una descripción del carácter y costumbres del converso como elementos a tener en cuenta en la justificación de los estatutos. No siempre distingue el autor entre el seguidor de la ley de Moisés y el cristiano nuevo, ya que en este se cifran todo tipo de cautelas, que tienen que ver con la visión común acerca de los descendientes de aquellos a quienes se atribuye la comisión del deicidio, que marcó un antes y un después, según la visión cristiana de Patón, en la historia de la salvación. La exclusión se fundamenta en una serie de rasgos que los diferencia frente a los cristianos viejos. Late, en el trasfondo de la ideología católica posttridentina que profesa fervorosamente Patón, un intenso sentimiento de prevención hacia el judaísmo al que se le atribuyen buena parte de los males y peligros de la época, según el antijudaísmo cristiano tradicional. El catedrático de Villanueva, con bastante probabilidad, conocía el ya mencionado *Discurso contra los judíos*, que había traducido de la lengua portuguesa fray Diego Gavilán Vela, en 1631, y donde se resumen buena parte de esas ideas antisemitas²². Tampoco es arriesgado pensar que hubiera leído la inédita *Execración contra los judíos* (1633), de Quevedo, a quien tanto frecuentaba.

Justifica su apasionada defensa de los estatutos en que únicamente se cuestiona la fe de aquellos judíos, y sus descendientes, que se mostraron contumaces ante la predicación de la fe en Cristo.

De los conversos, sostiene Jiménez Patón que son soberbios de «ánimo y ambición vanagloriosa —de que siempre pecó este género de gente—»²³. Argumentará la necesidad de los estatutos recurriendo a la imagen tradicional de la Iglesia en perpetua batalla contra el Maligno, siguiendo la visión de la oratoria barroca que habitualmente arropaba con voces tomadas del léxico militar ese tipo de discurso beligerante. En cierto modo, se sugiere que el converso debe ser considerado como un enemigo del que hay que protegerse, porque «conviene —*escribe, poco después*— al buen orden y hermosura de la Iglesia católica, que está ordenada como el ejército sitiado, asombrando al enemigo

²⁰ Puede consultarse en la excelente edición de Fernando Cabo y Santiago Fernández, 1993. Sobre las relaciones entre Quevedo y Patón, ver Madroñal, 2009, «1.3 Relaciones con sus contemporáneos: Lope de Vega, Quevedo y otros», pp. 25-29 y «3.5 El Discurso de los tufos, Patón editor de Quevedo», pp. 118-139.

²¹ Ver el estudio preliminar de Bourg, Dupont y Geneste a *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, donde retrotraen la fecha de la composición del cuadro XXXIX [«Judíos y monopantos»], a comienzos del año 1635, pp. 107, 111 y 116.

²² Ver títulos tan significativos como «Del gravísimo pecado que los judíos cometieron en la muerte de Jesucristo y cómo por él tienen las presentes miserias» (cap. VIII, p. 51), «De cómo casi todos los pecados son originarios de los judíos, y los heredaron de sus mayores» (cap. XVII, p. 160).

²³ *Discurso*, f. 2vº.

con estas fortalezas y presidios de puertas chapadas, contra quien los infiernos todos no pueden hacer tiro»²⁴.

Reflejará también la extendida idea del converso amante del contubernio, de pervertir el orden establecido, y del motín para alzarse con el poder de las instituciones que los aceptan, fruto todo ello de la ‘fuerza de la sangre’ que los domina. De ahí que escriba de ellos que

apetecen pervertir este buen orden y santo si se vieran encastillados en estos fuertes, se puede temer se amotinen y se quieran hacer superiores, como lo procuran con todo conato en las repúblicas que tienen algún poder y mano, donde casi todos los escándalos y sediciones que hay proceden de sus calumnias, inquieta condición y soberbios ánimos.²⁵

A esa tendencia a las alianzas para derrotar a la Iglesia, se une su propensión a la apostasía y al culto idolátrico, de ahí la repetición tan común del motivo del becerro de oro que relata el libro del Éxodo. Por la apostasía, pretenden sustituir a la iglesia por la sinagoga, el mandato de Cristo por la antigua ley de Moisés porque, según nos dice, los conversos permanentemente están

inclinándose a la idolatría. Y [... *quienes*] habían recibido la ley evangélica, prevaricaron. Y volviendo al vómito de su infidelidad apostataron, pretendiendo en la Iglesia de Dios erigir su sinagoga y las supersticiones y ceremonias judaicas della.²⁶

Además, y lo que para un notario del Santo Oficio como era Patón es mucho peor si cabe, es el creer que, el atenuar las rigurosas averiguaciones que imponen los estatutos, puede significar la toma del gobierno de una importante institución como la Inquisición, a la que tanto admira y aprecia. De ahí que profetice que «se alzarán en pocos días con dicho gobierno —si a tal se da lugar— es sin duda porque su ambición y soberbia les pone espuelas»²⁷.

La idea del converso sedicioso es común en estos memoriales. Quevedo la reflejará en su *Execración contra los judíos* y nuestro gramático, conocedor sin duda de este texto, bien se hubiera podido inspirar en él. Quevedo transcribirá parte de una supuesta carta de entre las escritas por los judíos de Constantinopla y los de España, que atestiguan la conjura de los conversos. Se cree que estas cartas fueron divulgadas por el propio cardenal Silíceo, de papel tan destacado en la controversia estatutaria²⁸. En esta carta,

²⁴ *Discurso*, f. 2v°. Constituye un lugar común de la oratoria sacra tal utilización del léxico de la milicia. Quevedo también recurrirá a esas voces en su *Execración* donde, tras la mención de Job. 40,13 referida al pueblo hebreo, escribe: «No es, Señor, de otra suerte su dureza. Los huesos destos pèrdidos son cañones de batir; sus medulas son balas; sus ternerrillas, láminas de hierro. Estos no son hombres, sino máquinas de guerra. Con la carne arrebatan la batería sobre que se fabrican», *Execración*, p. 65.

²⁵ *Discurso*, f. 2v°.

²⁶ *Discurso*, f. 4°. No deja de ser curioso que tanto Patón como su amigo Sebastián de Covarrubias asocien la atribuida maldad de los judíos al vomito al escribir de ellos que «en este medio tiempo han vomitado su ponzoña descubriéndose grandes maldades y sacrilegios que ha cometido.» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. ‘judío’). Sobre las relaciones entre ambos intelectuales, ver Madroñal, 2009, «2.5 Patón y Sebastián de Covarrubias», pp. 61-65.

²⁷ *Discurso*, f. 7v°.

²⁸ Ver Caro Baroja, 1986, II, pp. 432-33; III, pp. 331-332.

atribuida al abogado de Alcaraz Ignacio del Villar Maldonado, se plantea la conjura en términos parecidos a como nos previene Patón acerca de los conversos. Citamos parte de la que había publicado Quevedo, en su *Execración*, cinco años antes de nuestro *Discurso*:

[...] Y pues decís que los dichos cristianos os han violado y profanado vuestras ceremonias y sinagogas, haced vuestros hijos clérigos, los cuales con facilidad podrán violar sus templos y profanar sus sacramentos y sacrificios». Yo, Señor, no estoy tan cierto de que les diesen este consejo los judíos de Constantinopla a los de España, como de que los judíos de España le han ejecutado.²⁹

Patón está firmemente convencido del poder de la fuerza de la sangre como determinante en la disolución de la fe cristiana, y como tentación ante la posibilidad, estimada como importante, de volver a judaizar, tanto si sus ascendientes fueron condenados por reincidencia y, consecuentemente, tuvieron que portar el sambenito, como si no lo fueron:

Porque aunque algunos de los conocidos y reputados en la pública voz y fama por tales conversos, por descender dellos, es así verdad que no tienen sambenitos porque no reincidieron, no están libres de la tentación de su origen y naturaleza, la cual, cuando menos se presume, acude a sus condenadas costumbres.³⁰

Incluso en el caso de aquellos conversos, fieles a la fe adquirida, y merecedores de honras y dignidades, puede manifestarse su carácter manchado y hacerles titubear en su firmeza. El poder del linaje se manifiesta, para el humanista, en la línea de los defensores de los estatutos, a través de la sucesión genealógica que se perpetúa en el tiempo. Nótese, en la cita que sigue, la imagen del sonido de la música que resuena en la mente del oyente poco después de oírla, para ilustrar el razonamiento que justifica la exclusión:

No porque no entiendan que puede haber y que hay entre ellos muchos que guardan con pureza nuestra santa fe, sino porque temen que con facilidad caerán en la infidelidad de sus progenitores, porque esta les está clamoreando en sus oídos y corazones, como la armonía de la música en los de aquellos que la acaban de oír. Y estos clamores les hacen tropezar fácilmente y caer en el vicio de la infidelidad de sus progenitores, el cual cuanto más larga raíz tiene más parece se coengendra y hereda.³¹

La experiencia aportada en algunos pasajes del *Discurso* adquiere un valor probatorio que agiganta y corrobora todo el razonamiento, en favor del poder que estima que tiene en el individuo, y en el grupo converso, la fuerza de la sangre. Patón se muestra, pues, testigo veraz de lo que relata³². Los ejemplos descritos se subordinan al

²⁹ Quevedo, *Execración contra los judíos*, p. 58.

³⁰ *Discurso*, f. 8.

³¹ *Discurso*, f. 4.

³² Será un procedimiento común en su obra. Así ya hemos mencionado sus referencias a herejes que manifiesta haber conocido (*El virtuoso discreto*, ff. 29-30), o la mención frecuente de anécdotas personales diseminadas en sus obras. De entre éstas, son de gran interés las relacionadas con su faceta docente que

propósito demostrativo que adquiere en algunos momentos su texto apasionado, en el que la nota costumbrista al relatar que unos conversos estaban convencidos de los peligros que comportaba su condición, refuerza, más si cabe, las tesis sostenidas:

De tres desta casta diré lo que pasó. El uno, habiéndose reducido a seguir vida espiritual y andando morigerado en sus costumbres, conocidamente decía a sus amigos que no le hacía otra tentación más guerra que la de judaizar, y esta le ponía en grandes aprietos. Otro, declarando lo mismo, aunque no tan morigerado, decía que si le fuera posible se había de deshacer de la parte que tenía judaica, porque conocía que lo que desdecía de hombre de bien en lo político y civil procedía della. El tercero encomendó a su albacea que una hija que tenía no la casase con los de su casta, sino con hombre de limpia sangre, porque conocía la ventaja que los así nacidos hacen a los afectos.³³

Como vemos, en buena parte del memorial se relatan las características del «mal natural»³⁴ que distingue a los manchados frente a los cristianos viejos, por cuya causa se justificará la existencia de los estatutos. Pero el mal que supone la sangre manchada puede verse mitigado por el hecho de mezclarse los conversos con cristianos viejos con lo que, siguiendo el razonamiento, se palían las previsibles consecuencias que podrían producirse en los nuevos cristianos. Así lo propone Patón en un pasaje que en su parte final, desde la perspectiva actual afortunadamente alejada de la tragedia que comportaba la tremenda exclusión de aquel siglo, puede parecernos un texto que bordea el claroscuro tan propio del Barroco, común en el humor negro de mucha de la obra de su amigo Quevedo:

Otros, por haber emparentado con limpios cristianos viejos —lo que no hicieron los moriscos—, se han conservado en la fe, como sucedió en cierto lugar de España en los recién convertidos, que de tres reincidieron los dos hermanos y sus mujeres; y el uno, que había casado con limpia cristiana vieja, no reincidió. Y llevándolos a quemar a los reincidentes, dijo el hermano que no reincidió: «Yo doy gracias a Dios y a mi mujer, que por sus buenos consejos y cristianos avisos, no me queman a mí como a mis hermanos».³⁵

El emparentarse con cristianos viejos se plantea, como vemos, casi como la tabla de salvación del converso, como medio de aminorar los peligros que entraña su idiosincrasia, al diluirse su linaje entre la mayoría. De seguirse tal posibilidad, los cristianos viejos se verán favorecidos por Dios, en justo premio por haber comprometido a sus descendientes la posibilidad de optar a determinadas honras y dignidades:

Los cristianos viejos que con ellos emparentaron y así los conservan, su premio tendrán en Dios, llevando con humildad y paciencia el verse privados ellos y sus descendientes destos premios temporales, pues si se conservan en eso, tendrán ciertos los eternos. Y los que así están conocidos en la pública voz y fama por tales conversos, de ninguna manera se reciban en esta

podemos leer en diversos pasajes de los *Comentarios de erudición*, como el que refiere la disputa de dos clérigos sobre ciertas censuras, entre otras muchas (*Comentarios*, f. 157).

³³ *Discurso*, f. 4.

³⁴ *Discurso*, f. 8 vº.

³⁵ *Discurso*, f. 8 vº.

santa familia por las razones dichas. Pues es cierto que cuando la fama es constante, con grandes raíces y fundamentos, en grandes y pequeños, a una voz, que si bien no saben decir si tienen sambenitos ni dónde o, si fueron convertidos, no reincidentes.³⁶

Se hace eco Patón de los cambios de lugar que se sabe que seguían los conversos con el fin de ocultar sus orígenes manchados. Como notario del Santo Oficio y admirador de este severo tribunal, se escandaliza del peligro que este hecho comporta para poder efectuar adecuadamente las averiguaciones genealógicas. Se muestra preocupado en la defensa del procedimiento, por conseguir con efectividad tales informaciones. Al converso lo califica de ‘astuto’, hábil en burlar el esclarecimiento de sus orígenes que pueden oscurecer con el traslado a otros lugares donde cambian sus apellidos por los de cristianos viejos y, en algunos casos, por los de pertenecientes al estamento nobiliario:

Es cierto que como gente próvida, sagaz y astuta, luego que se vieron penitenciados ellos, o sus hijos, se mudaron a otras partes a vivir, callando el verdadero nombre de sus patrias y el de sus verdaderos apellidos, trocándolos en los de los cristianos viejos y aun nobles. Y así donde hoy hacen las pruebas no están pendientes los sambenitos, ni saben decir los testigos más de lo que oyeron decir a sus padres y abuelos, que son conversos, descendientes de tales, y por tales están comúnmente habidos, tenidos y reputados.³⁷

JUSTIFICACIÓN DE LOS ESTATUTOS

Bartolomé Jiménez Patón, al igual que otros humanistas, no suele defender ideas que se distingan por su originalidad, que sí está muy presente en su obra retórica. De ahí que en su memorial mantenga opiniones comunes entre los defensores de los estatutos, tales como que la ascendencia condiciona indefectiblemente la elevada posibilidad de que la fe que profesa el converso sea fingida. En este sentido, pues, como se ha visto, su *Discurso* rechaza las nuevas propuestas de Olivares cuando valora, desprovisto de tales prevenciones, la utilidad de los conversos a la Monarquía, como revela su pragmática de 1623.

Así, tras manifestar su oposición a ella, a la que alude aunque sin citarla bajo la mención indeterminada a «una ley que salió»³⁸, remonta su origen a los primeros estatutos promulgados en tiempo de los Reyes Católicos que deben mantenerse para «conservar la paz pública destos reinos con grande vigilancia y cuidado»³⁹. En su razonamiento justificativo, se sirve Patón de hechos de su tiempo, como la expulsión ordenada por los reyes de los judíos (1492) o la posterior de los moriscos (1609), para demostrar la validez histórica de estos hechos en tanto que la corona —brazo de Dios en la tierra— los ejecutó para proteger la unidad de la fe —como ahora los estatutos lo

³⁶ *Discurso*, f. 8v°.

³⁷ *Discurso*, f. 8v°. Es inevitable recordar el final del *Buscón*: «determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres», Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 226.

³⁸ *Discurso*, f. 1.

³⁹ *Discurso*, f. 1v°.

pretenden— y, en justo premio, le fue concedido el descubrimiento de América. Se trata, pues, de una argumentación que parte de supuestos religiosos, de defensa de la pureza de la religión, y que se ve sancionada por la Providencia. De este modo justificará el expulsar de los reinos a los judíos y moriscos

Para que no inficionaran con su roña las ovejas de nuestra ley evangélica y gozasen de paz y tranquilidad fueron expelidos dellos el año de 1492, cuando Dios nuestro Señor, en recompensa de los tributos que en ellos se perdían, fue servido descubrir las Indias. Y con el mismo celo el rey, nuestro señor don Felipe III, expelió los moriscos.⁴⁰

La pragmática de 1623 especificaba que no debieran tener fuerza probatoria los rumores que corrieran sobre la persona que debía someterse a las informaciones. Por el contrario, y en contra del texto legal, Patón otorga en su exposición una gran importancia a la fama. No hay que «recibir ni tener por tales [*por cristianos viejos*] a aquellos de quienes haya fama y rumor de lo contrario, porque está así prevenido con privilegios de Reyes Católicos y bulas de sumos pontífices»⁴¹, escribe. Además, y pese a la pragmática, tanto las comunidades u órdenes religiosas sujetas a los estatutos como las que no lo están, admiten, nos dirá, el rumor para la exclusión:

No sólo las comunidades que tienen estatutos de indulto, pero las que no los tienen sino por unas simples ordenanzas, y muchas religiones que cumplieran con no recibir a los nietos de los penitenciados, vemos que de ninguna suerte quieren recibir a los que están comprendidos en la pública voz y fama.⁴²

Del mismo modo, era ciertamente difícil obtener de la Escritura pasajes donde tal proceder excluyente pudiera justificarse. La mayoría de lugares que se invocan se toman, irónicamente, del Antiguo Testamento. Así, Patón mencionará los supuestos precedentes escriturarios, que justifican la exclusión de los cristianos nuevos, donde se cuenta la de los hijos naturales, los amonitas y los moabitas⁴³. Recurre, además, a diversos decretos pontificios y a varios concilios, el de Basilea y a los concilios de Toledo⁴⁴, y poco más.

⁴⁰ *Discurso*, f. 1v°.

⁴¹ *Discurso*, f. 4 v°. Otras referencias al valor del rumor en las pruebas, ff. 7v° y 8v°.

⁴² *Discurso*, ff. 7v°-8.

⁴³ Esdras, 13, 1-2; Deut. 23,2-4. Ver Sicroff, 1985, p. 208. Este mismo estudioso indica las dificultades que tenían los defensores de los estatutos en encontrar referencias de exclusiones de pueblos en la iglesia primitiva o en el Nuevo Testamento, donde esta dificultad era todavía mayor, si se tenía en cuenta la importante doctrina del Apóstol (Rom. 2, 9-11; I Cor. 12, 13; Gal. 3, 26-28; Col. 3, 11) que parecía condenar la discriminación de los judeocristianos (Sicroff, 1985, p. 209).

⁴⁴ Covarrubias también se refiere al último concilio de Toledo en su *Tesoro* al advertir «que en el decimoséptimo Concilio Toledano, que algunos cuentan por último, año de seiscientos y noventa y cuatro, decretaron los padres, vista la relación que hizo el rey de Égica y las probanzas de que los judíos de España la querían entregar a los moros de África, que todos los judíos se diesen por esclavos y les confiscasen los bienes y les quitasen los hijos luego que llegasen a siete años y los entregasen a los cristianos» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. 'judío').

La defensa de los estatutos se justifica en la medida en que el objetivo de la religión cristiana no reside en la consecución de «honras y dignidades sino en el premio de la vida eterna, para el cual no las han menester»⁴⁵.

El converso debe aceptar, a los ojos del humanista, la situación que le corresponde en la escala social. En el modelo de sociedad cristiana que preconiza, no hay lugar para la movilidad porque en la conservación del orden establecido radica forzosamente su esencia. La permanencia de cada persona en su estado es una prédica que se proclama, no sólo en memoriales como el de Patón, sino en géneros tan populares como la comedia y la predicación. Los estatutos garantizan precisamente esto porque, como nos advierte al comienzo del memorial, «no hay mayor desigualdad que hacerlo todo igual»⁴⁶.

En último término, y en el supuesto en el que no existieran los estatutos, argumentará que éstos no hacen sino reflejar la estructura social universalmente admitida. De ahí que

aunque no los hubiera, no dejara de haber esa diferencia entre los conversos y cristianos viejos, como la hay entre los nobles y plebeyos, aunque no hay estatutos que admitan a los unos y excluyan a los otros.⁴⁷

FINAL

El tono admonitorio que caracteriza a este memorial del humanista Jiménez Patón atestigua el apasionamiento de una época de la historia de España, en la que una parte de la intelectualidad era reacia a la transformación social. Quevedo, Patón y muchos otros se oponían firmemente a esos cambios que, en su visión política y religiosa, comportaban la disolución del orden que creían justamente establecido. El memorial que hemos estudiado consiste precisamente en esto, en una seria advertencia proferida por uno de los mejores gramáticos de nuestro Siglo de Oro en contra de esos cambios.

El *Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza* señala la implicación de su autor en la controversia estatutaria originada por el gobierno del Conde-Duque de Olivares. En él descubrimos al moralista que fue Patón, al admirador de una institución como el Santo Oficio en la que ocupaba un cargo importante, como era el de notario, y en la que propone el mantenimiento de las condiciones de ingreso y, en algunos casos, el aumentar su rigor. Oímos al frustrado predicador que hubiera podido ser, en cuanto que buena parte de su razonamiento se disfraza bajo el mandato indiscutible de la Divinidad, y de discutibles lugares de la Escritura. Es, en definitiva, la supuesta lengua de Dios que se manifiesta en estas páginas de exclusión, de exaltación violenta de la pureza del linaje,

⁴⁵ *Discurso*, f. 5v°.

⁴⁶ *Discurso*, f. 2v°.

⁴⁷ *Discurso*, f. 5 v°. La limpieza, no obstante, gozaba de una alta consideración en la esfera social. La documentación de la época así lo refleja: «En España hay dos géneros de Nobleza. Una mayor, que es la Hidalguía, y otra menor, que es la Limpieza, que llamamos Christianos viejos. Y aunque la primera de la Hidalguía es más honrado tenerla; pero muy más afrentoso es faltar la segunda; porque en España muy más estimamos a un hombre pechero y limpio que a un hidalgo que no es limpio» (citado, entre otros documentos, por Domínguez Ortiz, 1991, p. 196).

en firme oposición a un tímido atisbo de justicia que se intentó alumbrar en aquella dura sociedad.

Referencias bibliográficas

- CARO BAROJA, Julio, *La sociedad criptojudía en la corte de Felipe IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1963.
- , *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Istmo, 1986, 3 vols.
- CASAS, Elena, *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2006.
- Discurso contra los judíos, traducido de lengua portuguesa en castellano por el P. fray Diego Gavilán Vela*, Salamanca, 1631.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*, Granada, Universidad, 1991.
- , «Una obra desconocida de Adam de la Parra», *Revista Bibliográfica y Documental*, 1951, pp. 97-115.
- , *Los judeoconversos en la España Moderna*, Madrid, 1992.
- ELLIOT, John H., *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 2004.
- GARAU, Jaume, «El virtuoso discreto, un libro inédito de Bartolomé Jiménez Patón», *Criticón*, 59, 1993, pp. 67-81.
- , «Ideas religiosas del Maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) en *El virtuoso discreto* [c.1629-1631]», *Hispania sacra*, 64, 129, 2012, pp. 237-258.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, *Sangre limpia, sangre española. El debate de los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza*, Granada, Andrés Palomino, 1638.
- , reed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Cieza, La fonte que mana y corre, 1971.
- , *Comentarios de erudición («Libro decimosexto»)*, ed. María del Carmen Bosch Juan, Jaume Garau Amengual, Abraham Madroñal Durán y Juan Miguel Monterrubio Prieto, Madrid, Iberoamericana / Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- KAMEN, Henry, «Una crisis de conciencia en la Edad de Oro en España: Inquisición contra “limpieza de sangre”», *Bulletin Hispanique*, 138, 3-4, 1986, pp. 321-356.
- , *La Inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, RBA, 2005.
- LIDA, Rosa, «De Quevedo, Lipsio y los Escalígeros», en *Letras Hispánicas. Estudios. Esquemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 157-162.
- LUIS DE LEÓN, fray, *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.
- MADROÑAL, Abraham, «Aportaciones al estudio del maestro Jiménez Patón: dos obras inéditas y casi desconocidas», *Criticón*, 59, 1993, pp. 83-97.
- , *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009a.
- , «Modelos del perfecto humanista en el siglo XVII», en *Las Enciclopedias en España antes de l'Encyclopédie*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009b.
- MARRAS, Gianna Carla, *Introducción a la «Elocuencia española en arte»*, introducción, notas e índices, Madrid, El Crotalón, 1987.
- MORO, Tomás, *Utopía en castellano*, trad. de Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres, Córdoba, Salvador de Cea, 1637, prels.

- MARTÍN, Francisco J., «Introducción», en *Elocuencia española en arte*, Barcelona, Puvill, 1993.
- PARAVICINO, Hortensio, *Sermones cortesanos*, ed. de Francis Cerdan, Madrid, Castalia, 1994.
- PARELLO, Vincent, «Entre honra y deshonra: el *Discurso* de fray Agustín Salucio acerca de los estatutos de limpieza de sangre (1599)», *Criticón*, 80, 2000, pp. 139-153.
- QUEVEDO, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.
- , *Execración de los judíos*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, Barcelona, Cátedra, 1996.
- QUILIS, Antonio y Juan Manuel ROZAS, «Introducción», en *Epítome de la ortografía e Instituciones de la gramática española*, Madrid, CSIC, 1965.
- RÍOS, Ángel de los, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, Madrid, 1975, 3 vols.
- SICROFF, Albert A., *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*, prólogo y notas del P. Félix G. Olmedo, S.I., Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.

Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de *La pícaro Justina*

Fermín García

Christopher Newport University

Para una mejor comprensión de mi exposición he diferenciado en el texto de *La pícaro Justina* dos niveles: el del personaje y el del narrador. De esta manera puedo distinguir con claridad la violencia en el plano diegético y la violencia en el plano extradiegético. Por supuesto, también habrá que tener en cuenta la violencia que se puede encontrar en un tercer plano, el de la relación entre los elementos del plano extradiegético y los elementos del plano diegético, como el caso de la relación del narrador con los personajes. De hecho, este último asunto se complica cuando trabajamos con textos autobiográficos, como los de la novela picaresca, pues en estos textos el narrador o narradora coincide "supuestamente" con el o la protagonista. Américo Castro¹ ya indicó esta característica hace mucho tiempo sobre la novela picaresca. De igual manera lo indicó Fernando Lázaro Carreter². También Francisco Rico³ en su estudio de la novela picaresca y el punto de vista. Esta característica de la construcción autobiográfica en la novela picaresca es coherente y unitaria en el *Lazarillo* pero carece de función primaria en *Justina*.

En *Justina* hay una gran dosis de violencia en el plano diegético y es por eso que el tema de la violencia en la novela picaresca es fundamental. Pero el énfasis y lo novedoso

¹ Castro, 1925, pp. 232-233. La construcción autobiográfica implica la contemplación del mundo desde la perspectiva del narrador.

² Lázaro Carreter, 1970, p. 37. Lázaro, como Guzmán, como Pablos, Alonso y demás miembros del linaje bribiático, son testigos que ven, o tratan de ver, dirigiendo su exclusiva mirada a la parcial realidad que enfocan, con la óptica selectiva de su pobre espíritu.

³ Rico, 1976, p. 36. La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagonizó el caso.

de mi estudio de violencia narrativa se centra en el plano extradiegético, y es aquí donde quiero resaltar más esas manifestaciones de violencia que he denominado como violencia narrativa.

Me interesa *Justina*⁴ porque López de Úbeda⁵ utiliza el *Lazarillo* y el *Guzmán*, como modelo o guía de redacción. Además, he escogido *Justina* porque presenta la perspectiva de una mujer pícara. Pablo Ronquillo⁶ señala su importancia.

Paso a examinar *Justina* desde los parámetros que he establecido de violencia narrativa en el plano extradiegético.

NIVEL DE VIOLENCIA EXTRADIEGÉTICA, ENTRE LOS ELEMENTOS EXTRADIEGÉTICOS

La violencia narrativa extradiegética se da cuando las relaciones entre los participantes de la transmisión de una historia manifiestan aspectos de violencia. Conviene recordar que la violencia que se da en *Justina* y en este nivel es simbólica ya que el vehículo de la comunicación es un libro.

En la obra hay un juego narrativo que a mi parecer el autor implícito no representado consciente o inconscientemente utiliza en la narración. Se trata de una intromisión y una superposición entre los entes virtuales que trabajan en la transmisión de la historia. La intromisión se produce entre el autor implícito representado y los lectores implícitos representados y entre la narradora y los lectores implícitos representados o narratarios. La superposición se produce entre el autor implícito representado y la narradora.

Relación entre el narrador y el narratario

La narradora se entromete con los lectores con la intención de explicar lo que escribe. El texto indica que la narradora se propone escribir una crónica de su vida: «por ver que me hago cronista de mi misma vida» (*Justina* 23). En sus intentos se puede notar una cierta irritación en Justina y eso se observa en el texto cuando Justina se desvía de su historia y se da cuenta que se ha salido de lo que estaba contando. En estas partes del relato Justina se dirige a sus lectores implícitos representados como si estuviera debatiendo con ellos lo que escribe: «Mas ¿a qué propósito se ha enfadado Justina en el miércoles de Ceniza, no habiendo pasado Carnestolendas? Yo te lo diré mi amigo preguntador» (*Justina* 32). Desde el principio del relato y a lo largo de él se observa este debate: «¿Qué quieres? Díerame tú otro molde, y saliera yo más amoldada» (*Justina* 74). En los aprovechamientos estos debates tienen su importancia, ya que Justina guía a su lector: «De lo que has leído en este número primero, lector cristiano, colegirás que

⁴ Todas las citas que hacen referencia al texto de *La pícara Justina* pertenecen a la edición de El Búho Viajero de 2004.

⁵ Rico, 1976, p. 115. Es bien sintomático que los primeros en recurrir al nuevo género fueran Quevedo y López de Úbeda: maestros más de estilo que de la construcción, a quién el molde recién acreditado resolvería el problema de invertir una fabulosa riqueza lingüística, proporcionándoles bastidor donde bordar todas las filigranas dispersas a que su talento les inclinaba.

⁶ Ronquillo, 1980, p. 13. Desde este momento las novelas picarescas de protagonista femenino comienzan a aparecer y, juzgando por el número de novelas escritas, es evidente que este nuevo tipo de picaresca femenina alcanza un éxito importante, sobre todo, en la primera parte del siglo XVII.

hoy día...» (*Justina* 29). En el libro primero de ‘La pícaro montañesa’ y el capítulo primero de ‘La escribana figada’ aparece Perlícaro⁷, lector implícito representado, que destaca entre los otros lectores. En esta parte del texto, se origina un debate entre la narradora, Justina y este lector implícito representado. Perlícaro juega un doble papel. Es lector implícito representado de *Justina* y al mismo tiempo es ‘personaje’. Su discurso critica severamente la escritura de Justina:

Anima pecadora: sábetete que si va a jeringar verdades por red de matraca, que me parece pésimamente que ahora des en esa flaqueza. ¿Cómo, ahora que había voarced de aprovecharse de su experiencia para ser maestra de principiantigas y medio mundo, da en escriba? Hase tratado toda su vida en hacer cortar plumas, tornear tinteros y bruñir papel, sin haber escrito cosa que sea de provecho, ¿y ahora quiere en el más breve tercio de su vida guachapear historias? (*Justina* 46-47)

Conviene matizar que quién está operando detrás de Justina es el autor implícito representado. En el texto se ve cómo Perlícaro critica la escritura de Justina. Esto afecta a Justina: «Aquí puse mi paciencia el *non plus ultra* a la espera de la enfadosa matraca. Ya has oído lo que me dijo este alquilador de verbos. ¿Qué sería bueno que hiciese en este caso una matrona como yo? Enojarse a todo reventar. Y dirán ¿de qué? Yo te lo diré, amigo preguntador, si me dejas tomar huelgo para el salto» (*Justina* 47).

El lector implícito representado se ve involucrado en un laberinto de asuntos en el que se debate la escritura. Algunos críticos como Marcel Bataillon⁸ conectan ese laberinto de asuntos como una forma de escritura jeroglífica.

La pugna continúa. Justina reflexiona sobre su escritura. «Enojéme, enojéme de que a tan mal tiempo y en tal mala sazón, como era el punto que tomaba la pluma en la mano para sacar mis partos a la luz, me hablasen a la mano. No ha salido mala la desecha de mi enojo, y no poco verosímil la razón de mi enfado» (*Justina* 48). La violencia narrativa que imparte la narradora se manifiesta cuando ésta se enfrenta a Perlícaro. El mismo título del apartado que sigue en la obra adelanta esta pugna: «De la contrafiga colérica» (*Justina* 50). En esta sección Justina se defiende de las críticas de Perlícaro dirigiéndose a los lectores implícitos representados. «Y ya que le parece mal que yo sea historiadora de mi vida, no lo sea él de mis años; ni es bien que se meta en hacer cuentas justas un tan público pecador, como él. Sepa, que si parece que tengo rugas, es que cuando me enojo con hidarvines como él, hago alforzas en el rostro para embeber la cólera» (*Justina* 52-53).

⁷ Marcel Bataillon, 1969, p. 85. y Alexander A. Parker han conectado este nombre con Francisco Gómez de Quevedo, estudiante cojo y barbirrojo que escandalizaba en aquél entonces la ciudad de Valladolid con su vida y su poesía rufianesca: «*La pícaro Justina* parece que es todavía para Urganda el ejemplo que no se debe imitar, por practicar su autor la alusión personal y tratar ciertos capítulos con la voluntad de dar a conocer detrás de sus caricaturas los modelos vivientes: tal Perlícaro-Quevedo».

⁸ Bataillon, 1969, pp. 80-81. De otro lado, para los lectores ávidos de novedad que leían *Justina* en 1605, ésta era, por excelencia, el libro de los «jeroglíficos». Si el término estaba entonces de moda entre los humanistas para designar toda clase de emblemas -los del blasón como los otros-, López de Úbeda abusaba de la palabra y de la cosa. Una y otra se repetían en él hasta la saciedad, hasta tal punto que bastaba una alusión maliciosa a «jeroglíficos» para hacer pensar en la *Pícaro* por asociación de ideas.

Marcel Bataillon⁹ enfocándose en la dificultad del texto y en los posibles lectores de la obra apunta que el texto de *Justina* fue confeccionado para una élite cortesana que estaba al corriente de los rumores y habladerías del entorno social cortesano. Nina Cox Davis¹⁰ indica esta misma dificultad. Se puede razonar que esta dificultad puede llegar a cansar, aburrir y perder a su lector¹¹ en la lectura de *Justina*. Aparte del mayor o menor conocimiento del entramado social cortesano de la época el lector cuando se adentra en el texto se encuentra guiado, pero hacia un laberinto sin un aparente destino u objetivo. Este aspecto ha sido reprochado por algunos críticos y coetáneos de López de Úbeda como Menéndez y Pelayo y Cervantes. Haciendo alusión a *Justina*, Marcelino Menéndez y Pelayo¹² caracterizo al libro de ser ingrato. También Miguel de Cervantes¹³ acusó a López de Úbeda de ser un mal poeta e irónicamente consideró a *Justina* como: ‘librazo’ y ‘ruina’ del campo literario. Además de esas opiniones, aquí también me interesa apuntar que la narradora no es una narradora con voz propia. Su voz se pierde y desaparece para dar paso a la voz del autor implícito representado. Esto se puede deducir en el texto al observar en él una constante auto-reflexión en la narradora sobre su escritura. Justina entabla desde el comienzo de la obra una auto-reflexión con su pluma y un pelo de su pluma. Es como si éstos instrumentos de escritura estuvieran escribiendo y hablando por y con ella: «Así que de haberse atravesado este pelo y de lo que yo alcanzo por la judicaria picaral, colijo para conmigo, que mi pluma ha tomado lengua, aunque de borra, para hablarme» (*Justina* 23). Más adelante ella misma indica que Justina es la que dicta a estas herramientas de escritura: «Sin duda que me quiere dar matraca, por ver que me hago coronista de mi misma vida. En lo cierto estoy. Como si lo adivinara. Ella es matraca. ¡Al arma, señora pluma! Aquí estoy, y resumo fielmente lo que me decís, porque en pago escribáis con fidelidad lo que yo os dijere» (*Justina* 23). Justina es consciente de su escritura. Por eso se puede entender que el autor implícito representado, escondiéndose detrás de la narradora, intervenga constantemente para manipular la narración. Otros críticos como Alexander A. Parker¹⁴ y Marcel Bataillon

⁹ Bataillon (1969, p. 34) indica que: «En una segunda serie de estudios acerca de *La pícaro Justina* comprobamos que el libro fue editado, en 1605, sólo para divertir a un público cortesano, disfrazando, para ello, la actualidad y no (como generalmente se cree) para remozar una trasnochada novela satírica de costumbres provincianas, aprovechando para ello la fama que tenía entonces el *Guzmán de Alfarache*».

¹⁰ Cox Davis, 1996, p. 138: «Its language is so extravagantly difficult that it is-as it apparently was-hard for Úbeda’s readers to follow the story of Justina’s life».

¹¹ Cox Davis, 1996, p. 155. comentando la difícil lectura de *Justina* y apoyándose en los estudios de Bataillon y Damiani dice que: «While the early picaresque narratives all reveal a preoccupation with language and the deceptiveness of its signifying potential, none match the lexical and rhetorical density of Úbeda’s text. The effect of “defamiliaritation” produced by the difficulty of his *pícaro*’s discourse clearly did not intensify the pleasure of all members of his original public».

¹² Menéndez y Pelayo, 1942, p.82. Estrafalario, oscuro, fastidioso... monumento de mal gusto.

¹³ Valbuena Prat (Cervantes, *Obras completas*, p. 97) indica que en el *Viaje al Parnaso*, Cervantes califica de ‘librazo’ a *La pícaro Justina* y de ‘capellán lego’ a Francisco López de Úbeda, su autor: ‘Haldeando venía y trasdando / el autor de *La pícaro Justina*, / capellán lego del contario bando. / Y cual si fuera de una culebrina, / disparó de sus manos su librazo, / que fue de nuestro campo la ruina’».

¹⁴ Parker, 1975, p. 91. Esta obra es demasiado inteligente para que se pase por ella con esta ligereza. Se origina en el séquito de Rodrigo Calderón, privado del Duque de Lerma, primer ministro de Felipe III, y su gracia burlesca nos da una visión irónica de muchos aspectos de la vida de la época. Bataillon dice que en realidad fue escrita para diversión de la alta sociedad de la capital por la forma disimulada con que se alude a

indican que *La pícara Justina* como historia picaresca resulta un tanto pesada, pero reconocen que es una obra que conviene estudiar detenidamente.

En *Justina* existe una gran preocupación por la escritura y explica demasiado. Es muy importante destacar que en el discurso de la narradora Justina se incorpore la evaluación que Perlícaro hace de la escritura de 'Justina': «—Digo yo, el licenciado Perlícaro, ortógrafo, músico, perspectivo, matemático, aritmético, geómetra, astrónomo, gramático, poeta, retórico, dialéctico, físico, médico, flebótomo, notomista, metafísico y teólogo, que declaro ser este primer capítulo y todo el libro el segundo pecado nefando, pues no tiene nombre, prólogo ni título» (*Justina* 45). La obra hay que leerla sabiendo que en cada momento hay incisos que frenan y hasta paran el normal seguimiento de la acción. Esta técnica no es apreciada. «No sé acabar un cuento, ya sé que enfado en él, pero ya acabo» (*Justina* 132). El relato no indica que Justina reciba estudios que le permitan manipular la escritura con la habilidad y sutileza como la narradora lo hace. Justina nunca recibió estudios. En el prólogo sumario el autor implícito representado indica de forma irónica cómo es Justina y qué formación escolástica ha podido tener: «De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista, que pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo» (*Justina* 19). La narradora no tiene la capacidad que aquí la supuesta Justina está mostrando, revisando constantemente su escritura. Además, una gran mayoría de los desvíos que Justina hace en su discurso son producto del propósito que el autor implícito representado establece en el prólogo con el lector. Este discurso es más típico del autor implícito representado que de Justina narradora.

*Relación entre el autor implícito representado,
los lectores implícitos representados y la narradora*

Adentrándome un poco más en estas relaciones, se puede ver que la burla del autor implícito representado a los lectores implícitos representados surge cuando éste se burla del propósito y la forma breve de composición utilizada por el autor implícito representado del *Guzmán de Alfarache*. Conviene recordar que el autor implícito no representado del *Guzmán*, extensión del autor Mateo Alemán, es un lector implícito representado en *Justina*:

Mas si con más brevedad quieres una breve descripción de quién es Justina y todo lo que en estos dos tomos se contiene, oye la cláusula siguiente que ella describió a Guzmán de Alfarache antes de celebrarse el casamiento. «Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, ... la castañera, la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahigar su picardía para que dure los años de mi deseo». (*Justina* 19-20)

sucesos, personas y lugares, y ha empezado con gran perspicacia a darnos la clave para descifrarlos, cosa que los contemporáneos no necesitaban, pero sin las cuales la obra resulta ininteligible para las generaciones posteriores.

También el autor implícito representado menciona a otros autores implícitos representados al incluir los títulos o los nombres de los protagonistas de otras obras como se puede cotejar en el “prólogo sumario de ambos los tomos” de *Justina*:

Y así no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, elegancias en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de Oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español, cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque. (*Justina* 19)

Me parece lógico y normal que los autores reales de este periodo también fueran lectores de sus coetáneos escritores, como también lo fueran de los autores reales anteriores a este periodo, siguiendo así, modos y formas de escribir que fueran el resultado de todos ellos en un determinado género de novela, en este caso la novela picaresca.

Lo que no es normal es que después de los dos prólogos el discurso del autor implícito representado continúe funcionando en el texto entre el discurso de la narradora. El autor implícito representado se superpone¹⁵ a la narradora y como resultado se entromete con los lectores. David R. Castillo¹⁶ así como Edward H. Friedman¹⁷ indican que la narradora está siendo despropiada. El autor implícito representado está impartiendo violencia narrativa hacia sus lectores de forma solapada a través del discurso de la narradora.

Como se puede suponer, violencia narrativa también se observa en la relación que existe entre el autor implícito representado y la narradora *Justina*: «Si ello el libro está bueno, buen provecho les haga, y si malo, perdonen. Que mal se pueden purgar bien los enfermos si yo me pongo ahora muy de espacio a purgar la Pícara. Mas ¡ay! Que se me olvidaba que era mujer, y me llamo *Justina*» (*Justina* 39). Aquí se aprecia claramente el abuso del autor implícito representado sobre la narradora. Es evidente que *Justina* está siendo manipulada por el autor implícito representado. *Justina* comenta el papel del hombre y de la mujer en la sociedad de aquella época: «sepa que el hombre fue hecho para enseñar y gobernar, en lo que las mujeres ni damos ni tomamos. La mujer fue hecha principalmente para ayudar al hombre (no ha este oficio, sino a otros de a ratos, conviene saber:) a la propagación del linaje humano y a cuidar de la familia» (*Justina* 52). Pero la narradora no tiene voz propia. Es la voz del autor implícito representado la que está operando. Éste, con su presencia¹⁸ en el texto se está burlando de su narradora y al mismo tiempo de los lectores implícitos representados.

Claramente en *Justina* se observa violencia narrativa extradiegética entre estos entes virtuales. La violencia narrativa que el autor implícito imparte a la narradora y a los

¹⁵ Friedman, 1987, p. 92: «The author superimposes himself on the structure of the narrative, poetically at the beginning of each section and morally at the end».

¹⁶ Castillo, 2001, p. 57: «*La pícara Justina* makes an special case, however, since its narrative frame stages a conflict between a masculine authorial presence and a feminine voice, which compete for narrative space».

¹⁷ Friedman, 1987, p. 94: «The intricate use of language, exhaustive range of materials, and ironic exposure of hypocrisy proclaim an authorial presence who combines invention with subversion».

¹⁸ Cox Davis, 1996, p. 140: «We must wonder why López de Ubeda chose to weave together such an elaborate, unstable context for the delivery of the elitist witticisms that ultimately signal his own aggressive presence in the text».

lectores implícitos representados hace que esta obra se salga de los moldes que la novela picaresca había establecido. La forma como el texto caracteriza al protagonista femenino sin voz propia, hace que en esta obra se puedan explorar otros aspectos en una línea antifeminista¹⁹. El juego narrativo que el autor implícito representado practica de intromisión y de superposición entre los participantes en la transmisión de *Justina* es digno de destacar, puesto que produce un debate entre ellos que anula por completo la presencia de un personaje pícaro femenino llamado Justina.

VIOLENCIA NARRATIVA ENTRE LOS ELEMENTOS EXTRADIEGÉTICOS Y LOS ELEMENTOS DIEGÉTICOS

Al no estar bien caracterizado el personaje de Justina se puede argumentar que la relación entre Justina narradora y Justina personaje no se establece en el texto. Eso ocasiona que no se manifieste en el texto violencia narrativa entre ellas. De igual manera no hay violencia narrativa en la relación de la Justina narradora con los otros personajes.

En un principio el autor implícito representado se propone desarrollar a un protagonista femenino pícaro, pero no llega a alcanzar esa caracterización²⁰. El autor implícito representado no consigue crear un personaje pícaro y femenino al llevar a cabo en su obra una gran variedad de objetivos. El exceso de objetivos produce una narración sumamente recargada²¹ y ocasiona que la narración padece de no tener unidad narrativa.

Como conclusión, mayormente lo que sobresale en *La pícaro Justina* es la voz del mismo autor implícito representado burlándose de los participantes en la comunicación de la historia, de la narradora Justina y a su vez de sus lectores implícitos representados o narratarios. Al evaluar estos aspectos que he presentado de *Justina*, se puede entender por qué la obra tiene poca acogida como novela picaresca. En mi opinión, *La pícaro Justina* carece de la suficiente acción acostumbrada en la novela picaresca. Pero de lo que no carece es de una narración excesivamente explicativa y densa en la que el autor implícito representado se entromete y superpone en la narración para impartir violencia narrativa.

Referencias bibliográficas

- BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969.
 CASTILLO, Davis R., *(A)wrey Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque*, West Lafayette, Purdue University Press, 2001.
 CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Casa Editorial Hernando, 1925.

¹⁹ Friedman, 1987, p. 92: «The manipulation of the female voice to evoke antifeminist (or pre-feminist) responses signals the inversion of perspective characteristic of the picaresque variation».

²⁰ Cox Davis, 1996, p. 139: «Within these books, we find it hard to trace the human side of the protagonist: the wily *pícaro* decomposes into self-referential words more often than she takes shape, as her alleged attempts to portray her individuality are subsumed in extensive word plays that parody a wide array of literary sources while linking discourses on class, race, religion, and other indicators of status for her society».

²¹ Castillo, 2001, p. 57. These baroque excesses may be said to accentuate the dialogic structure of the text to the point of narrative dismembering and burlesque self-deconstruction».

- CERVANTES, Miguel de, *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962.
- DAVIS, Nina Cox, «Breaking the Barriers: The Birth of López de Ubeda's *Pícara Justina*», en *The Picaresque Tradition and Displacement*, ed. Giancarlo Maiorino, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 137-158.
- FRIEDMAN, Edward H., *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*, Columbia, University of Missouri Press, 1987.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (México D.F., 1968)*, coord. Carlos H. Magis, México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, León, El Búho Viajero, 2004.
- , *La pícara Justina*, ed. Bruno Mario Damiani, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la Novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, 2 vols.
- PARKER, Alexander A., *Los pícaros en la literatura: La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1975.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- RONQUILLO, Pablo Javier, *Retrato de la pícara: La protagonista de la picaresca española del XVII*, Madrid, Playor, 1980.

Disfraces poéticos en el *Pastor de Iberia* (1591)

Ignacio García Aguilar

Universidad de Córdoba *

INTRODUCCIÓN

En Sevilla, en 1591, en el taller de Juan de León, aparece *El pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega: el libro más moderno, desde el punto de vista cronológico, que se cita en el donoso escrutinio cervantino, y que es condenado a ser pasto de las llamas. Su posición en el anticanon de Cervantes contrasta con la presencia que esta novela debía tener en el canon áureo popular y mayoritario, habida cuenta de su vigencia posterior, que alcanza al menos hasta mediados del siglo XVIII, si se atiende a su aparición en el *Cathálogo de libros entretenidos de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir a la ociosidad* (1737). En esta lista aparece genéricamente agrupado junto a *Los pastores del Betis*, *El pastor de Clenarda*, la *Galatea* cervantina, la *Arcadia* de Lope, *Las ninfas y pastores de Henares*, *El pastor de Fílida*, *La Cintia de Aranjuez*, *El premio de la constancia*, *La constante Amarilis*, la *Diana* de Montemayor, la de Gaspar Gil y *La Clara Diana* de Ponce. El catálogo, a cargo del librero Pedro José Alonso y Padilla, no es una obra de crítica académica, sino un listado de obras que se tiene la intención de reimprimir para satisfacer así los intereses de un público que aún apreciaba en los libros de pastores un producto de interés al servicio del entretenimiento. Como acertó a señalar López Estrada, «la presencia de los libros de pastores en este Catálogo es el mejor indicio de que habían sido leídos por un público amplio en los tiempos anteriores, y no de una manera indiferente»¹.

Las opiniones adversas hacia la obra se fijan críticamente con solidez, pues ya Ticknor había definido la novela como «obra indigesta»², en tanto que Avalle-Arce

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Arias Montano: Teología y Humanismo* (FFI2009-07731).

¹ López Estrada, 1974, p. 480.

² Ticknor, p. 283.

confiesa en la segunda edición de *La novela pastoril española* haber podido leer un ejemplar «por mal de mis pecados»³.

No nos proponemos en el presente trabajo un análisis exhaustivo de la novela de Bernardo de la Vega ni tampoco matizar las valoraciones suscitadas por la obra, sino únicamente ofrecer ciertas consideraciones sobre algunos de los perfiles autoriales que aparecen en las páginas del libro en relación con el oficio del poeta (o «rúbrica», de acuerdo con la conceptualización de Ruiz Pérez⁴) en los compases últimos del siglo xvi. Ello justificaría la designación del marbete «disfraz poético» que da título a esta comunicación y podría ser útil, asimismo, para tratar de explicar alguna de las posibles causas de la animadversión que la obra generaba en el autor del *Quijote*.

Como se ha indicado, en el escrutinio de la librería del hidalgo manchego, el cura condena el libro «al brazo seglar del Ama» (I, vi). Pero no contento con esto, Cervantes volvió a la carga en el *Viaje del Parnaso* (1614), obra con una evidente función modelizadora⁵. Así, en el capítulo IV, se expone que entre los poetas del número hambriento «ni llamado ni escogido / fue el gran Pastor de Iberia, el gran Bernardo / que de la Vega tiene el apellido» (vv. 565-567). Y el desprecio cervantino por esta obra se acentúa en el capítulo VII, cuando indica que «llegó el Pastor de Iberia, aunque algo tarde», y a pesar de que derribó a algunos poetas defensores de Apolo, «tanto apretaron a la turba mulata» los poetas buenos que pronto quedó sepultado con toda «la canalla» (vv. 199-209).

En un autor tan interesado por lo pastoril como el de Alcalá, no sólo resulta de interés que mande al fuego la obra durante el escrutinio de 1605, sino también que pasado el tiempo, una década más tarde, se vuelva a censurar la obra introduciendo al *novelista* Bernardo de la Vega entre los malos *poetas*. Ciertamente, los «libros de pastores», como los definía Lope, propiciaban la configuración de un espacio bucólico en el que la voz poética se ocultaba tras la máscara del pastor y organizaba desde este foco las distintas composiciones. En *El pastor de Iberia* el número de poemas de tono y forma tan dispar como su extensión sobrepasa el centenar. Pero además, el propio pastor-poeta protagonista ofrece en su propia conformación aspectos de interés que enlazan, en cierto modo, con algunas de las críticas que sobre lo pastoril vertió metaliterariamente Cervantes en otras de sus obras. Son reveladoras en este sentido las conocidas palabras de Berganza tras su instructiva experiencia entre los pastores, asombrado el perro hablador de las etiquetas con las que se designaba a los protagonistas de estos libros:

Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna.

Cierto es que en *El pastor de Iberia* no había Lisardos, pero sí un Filardo protagonista, además de una Marsisa, un Lorino, un Linardo o un Menandro; nombres

³ Avalor-Arce, 1974, p. 11.

⁴ Ruiz Pérez, 2009, pp. 283-295.

⁵ El valor modelizador de este tipo de nóminas ha sido puesto de relieve por Ruiz Pérez, 2010.

todos ellos de la ficción pastoril y alejados de la verosimilitud que denunciaba Berganza. La cuestión, no obstante, se complica algo más con el pastor Ergasto, que resulta ser el poeta canario Cairasco de Figueroa, quien había escrito, por cierto, un soneto en los preliminares del volumen. Y se complica aún más conforme avanza el libro y se concitan, junto a los personajes nombrados al modo pastoril, otros como Juan de Arguijo; su tío Diego de Arguijo, alguacil mayor de la Santa Inquisición; el secretario Gracián Dantisco, aprobador, por cierto, de muchos libros impresos en la Sevilla del momento; así como también Luis de Guzmán, marqués de Algava, o Francisco Tello, de la orden de Santiago, ambos pertenecientes a la oligarquía urbana de la Híspalis quinientista.

DISFRACES POÉTICOS Y PERFILES DE POETA

Sin duda eran algunas de estas características definitorias las que desagradaban a Cervantes, unidas, claro está, al anómalo desarrollo de la novela. Muy a grandes rasgos, en *El Pastor de Iberia* se desarrollan amores diversos entre varios pastores que giran en torno a la pareja protagonista: Filardo y Fenisa. El libro se inicia con la llegada del pastor Filardo a las orillas del Betis, tras abandonar los círculos cortesanos. No se trata en ningún caso del típico tema del abandono de corte y alabanza de aldea, tan en boga desde la obra de Guevara. Muy al contrario, Filardo mantendrá durante toda la novela los usos y costumbres aprendidos en los contextos cortesanos, los cuales traslada al desarrollo de sus acciones posteriores.

La irrupción de un personaje como Filardo genera gran afición entre las pastoras de las orillas del Guadalquivir, y consiguientemente celos y animadversiones varias entre los pastores que se disputaban los amores de dichas pastoras, hasta el extremo de que se decidan a asesinarlo. Conviene matizar que el amor de estos pastores resulta en ocasiones bien distinto del idealizado sentimiento neoplatónico seguido desde la *Diana* de Montemayor. Es muy llamativo a este respecto el modo en que la pastora Jacinta, por ejemplo, se dirige a Cupido cuando no es correspondida por su enamorado:

Quejarme quiero aquí del tiempo ingrato,
y del *tirano Amor* quiero quejarme,
y en aquesto gastar un largo rato,
porque pueda en mis daños consolarme.
Oh, *hideputa rapaz*, que así te trato,
pues no has querido a mí menos tratarme,
no ves lo que he perdido, y lo que pierdes,
en emplear tan mal mis años verdes⁶.

El Amor definido como «hideputa rapaz» no disonaría demasiado en boca de un pastor vulgar, pero en los labios de una pastora enamorada supone un inicio de resquebrajamiento de muchos de los patrones del idealismo platónico del mito arcádico.

A pesar de la animadversión que genera Filardo entre los demás pastores y los intentos de estos por deshacerse de un rival como el Ibero, desde muy pronto se

⁶ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 40v., vv. 1-8.

comprueba la astucia de este al apreciar el modo tan sutil con el que va sorteando las diferentes amenazas, confundiendo para ello a los demás personajes mediante diversos trueques entre los pellicos de unos y otros. Ciertamente, el tema del asesinato entre pastores no es algo exclusivo de Bernardo de la Vega, ya que el propio Cervantes había iniciado su *Galatea* de ese modo. No obstante, en el *Pastor de Iberia* lo explícito de su brutalidad y crudeza marca un elemento de distinción con respecto a los libros de pastores precedentes. Sirva como ejemplo el ensañamiento de Lorino al asesinar a Tirfeo, creyendo que era Filardo:

Y al fin de esta determinación llegó el celoso Lorino, que andaba con el pellico de Linardo en busca de Filardo, para darle muerte por los celos que dije de Marsisa. Y como vio los vestidos del de Iberia, entendiendo ser él, *llegó por detrás con desusada furia y metiéndole el cuchillo*, dijo:

—Toma, traidor Filardo —echando luego a correr por el soto⁷.

O también el ensañamiento empleado por la pastora protagonista Marsisa al acabar con quien creía que había asesinado a su amado Filardo:

¡Ánimo, Marsisa, ya que estáis sin alma! ¡Determinaos a buscar el homicida della! [...]

Llegándose a él, la del Ibero dijo:

—Traidor Lorino, *yo le vengaré —metiéndole el vengativo cuchillo por las traidoras entrañas*⁸.

Filardo continúa el engaño de su falsa muerte hasta el extremo de que asiste a su propio entierro y contempla cómo su amada Marsisa coloca una lápida sobre su tumba adornada con los versos «Aquí yace en este suelo / el que vivió y vive en mí / Filardo, el que estando aquí / hace aquesta tierra cielo»⁹. Sin embargo, apiadado finalmente del sufrimiento de la pastora, se decide a revelar la verdad del suceso:

—Digo, Marsisa, que es vivo, y que el muerto es Tirfeo —y tras desto se quitó la banda que traía al rostro y su pastora se quedó en sus brazos desmayada, del gusto que le dio la repentina gloria. [...]

—Dulcísimo esposo mío, ¿son estas ilusiones y antojos que engañan a mi deseo, o sueño o burlas de mi fantasía?

—No son sino *certísimas verdades*, gloria mía —le responde su pastor¹⁰.

A la duda aparente sobre la realidad o ilusión de lo acontecido contesta Filardo con una contundente aseveración: «no son sino certísimas verdades». El problema de la verdad y su difícil encaje en la mundo de la ficción novelesca preocupó también, y mucho, a Cervantes. Y no le era ajeno a Bernardo de la Vega, quien en su soneto *Al curioso lector* de los preliminares del volumen ya advertía: «De mi libro *verdad* es el sujeto, / varios sucesos con *verdad* escribo, / a mi pluma de fábulas prohíbo, / y en mis *verdades* gustos mil prometo». Y tampoco esta cuestión carecía de importancia para sus

⁷ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 83r.

⁸ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 85r.

⁹ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 88r.

¹⁰ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 100v.

amigos más directos, como el poeta canario Cairasco de Figueroa, quien también en los preliminares del volumen regala un soneto al autor en el que precisa que «historias verdaderas [...] canta Filardo en su *Pastor de Iberia*».

El problema de lo verdadero y lo verosímil en el espacio de lo pastoril, que tanto preocupara a Cervantes, también aparece formulado en el *Pastor de Iberia* a lo largo de diferentes momentos, aunque se espigará aquí únicamente un ejemplo. Tras la revelación de Filardo a Marsisa, una vez concluidos los diversos asesinatos que se producen en la novela, Tebandro, el padre del malogrado pastor Lorino, después de llorar por su hijo y convencerse de que «por su mano no puede vengarse de Filardo [...] por su mucha edad», decide poner el asunto «en manos de la justicia»¹¹, de modo que Filardo acaba encarcelado. En su celda, el de Iberia, tras lamentarse por extenso de su suerte,

púsose a considerar el poco remedio que tienen sus males si no los remedia *milagrosamente* el cielo, porque en la ribera del Betis no tiene el favor que en la del Tajo y quien aquí pudiera dárselo estaba ausente¹².

Filardo es consciente de la imposibilidad de solventar su situación por cauces ajenos a lo milagroso, pues parecía claro que los días del agua mágica de la maga Felicia que todo lo ordenaba a modo de *deus ex machina* no tenían ya cabida en la ficción pastoril, tal y como la entendía Bernardo de la Vega. Y existe en ello un interesante elemento de innovación, pues la obra se imprime bastante antes de que Cervantes quemara en su escrutinio la parte de la *Diana* que trataba, precisamente, de la maga Felicia. Y antes también de que el mismísimo Lope de Vega continuara en su exitosa *Arcadia* (1598) la fórmula manida de lo milagroso o mágico. Baste recordar en este sentido cómo en la novela del Fénix el pastor Anfriso es testigo de una aparente infidelidad de Belisarda con Olimpo, por obra de las artes mágicas de Dardanio.

Pero al margen de estas cuestiones compositivas, no carentes de interés, se debe subrayar asimismo otro elemento que está más vinculado con el contexto socioliterario y los perfiles autoriales mencionados anteriormente: se trata de las dificultades de Filardo para beneficiarse ahora de los favores de los que gozaba en el entorno cortesano. En este sentido, la pérdida de poder y notoriedad que parece implicar, inicialmente, el desplazamiento Tajo-Betis, resulta muy indicativo del paradigma poético que encarna Filardo tras su máscara pastoril, lo que se evidencia de modo aún más claro cuando recuerda que en «en la populosa ciudad de Sevilla residen dos príncipes a los cuales serví con particular afición en Corte»¹³. Se trata de don Francisco de Tello, caballero de la orden de Santiago, alférez mayor y Tesorero de la Real Contratación, y de don Luis de Guzmán, marqués de Algava. Filardo, entonces, pide a Marsisa que vaya a Sevilla y le dé a Francisco Tello un papel en el que van, de acuerdo con el pastor,

los versos que a su servicio escribí y, al pie dellos, lo que envió a suplicar. Los cuales, a pedimento de Marsisa, leyó el Ibero; y decían así:

¹¹ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 116v.

¹² Vega, *El pastor de Iberia*, f. 119v.

¹³ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 120.

[...] que al tiempo limitado en su gobierno
*con mi discurso pienso hacer eterno*¹⁴.

Su función como poeta inmortalizador, institucionalizador o, simplemente, propagandista, se revela entonces muy clara, así como los beneficios que ello le reportó en el pasado y la esperanza de que le vuelva a servir para beneficiarse en su difícil situación presente. Los perfiles del modelo autorial de Filardo se hacen más patentes aún en los versos que dirige al segundo de los nobles sevillanos,

que son los que a su servicio dediqué, que en ellos añado lo que de presente me conviene e importa. Y porque sepas, mi Marsisa, lo que llevas, es esto:

Los que ignorantes están
 de la sangre ilustre y clara
 de vuestra progenie rara
 de la Casa de Guzmán¹⁵.

Las cartas que el de Iberia hace llegar a estos nobles afincados en Sevilla por medio de Marsisa provocan la liberación del Pastor de Iberia, tras algunos rocambolescos episodios trufados de engaños a los carceleros, travestismo entre los enamorados y burla a la justicia. Aunque Filardo consigue verse libre de su cautiverio, la justicia continuaba persiguiendo a otros de los pastores implicados en el entramado de muertes y asesinatos, el cuñado de Marsisa entre ellos. Por eso, la enamorada del Ibero le explica que va a acompañar a su hermana y su cuñado en su huida, prometiéndole que, si la sigue, se casarán en el primer lugar seguro que encuentren. El destino (o lo que sea), les lleva entonces hasta Canarias. Estas y otras peripecias comienzan a alejar a la novela de lo pastoril y a hibridarla en una línea que apunta hacia lo bizantino (sin olvidar, tampoco, los elementos que de «novela en clave» posee la obra de Bernardo de la Vega).

La promesa de matrimonio y su posterior consumación al final de la novela hacen que la obra esté muy alejada ya de aquel aserto de Montemayor según el cual «los que sufren más son los mejores»¹⁶. De hecho, Filardo no sufre por amor en ningún momento, sino únicamente por las consecuencias de su asesinato, que le persigue hasta las Islas Canarias. Por ese motivo vuelve a ser encarcelado, y de nuevo recurre a las argucias aprendidas en la Corte y validadas en Sevilla. Conforme a esto:

[...] los insulanos valedores del de Iberia fueron a verle a prisión [...] y *por la experiencia que de haberle sucedido en él tiene, ha hecho al Justicia Mayor y Capitán General de la Isla unos versos*, que dellos espera, si acierta a tener gusto desto como de otros infinitos le tiene, que será de importancia [...]¹⁷.

La «experiencia» previa de Filardo en otras situaciones similares es lo que le mueve a recurrir de nuevo a la poesía, en tanto que práctica letrada que le posibilita el acercamiento a las élites de poder. Y no tarda en librarse, una vez más, del castigo, pues

¹⁴ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 120.

¹⁵ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 123r.

¹⁶ Montemayor, *La Diana*, p. 247.

¹⁷ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 168v.

recibidos los versos «proveyó el Justicia Mayor y Capitán General que Filardo con una fianza salga»¹⁸.

A medida que la dimensión práctica de la poesía en el contexto social se hace más patente en la obra, la Arcadia de los pastores poetas se aleja irremediabilmente, y los días entre prados y arroyuelos se trocan por el hospedaje regalado entre los grandes gerifaltes del poder local:

Y ningunos [días] fueron mejores, por el respecto de pasarlos con el mayor regalo y mejor hospedaje y más principal de aquellas islas, que fue el que le hizo el valeroso Diego de Arguijo, alguacil mayor de la Sancta Inquisición y tan caballero principal como el mundo tiene noticia¹⁹.

Al hilo de las conversaciones con este Arguijo sale a relucir la figura de los familiares sevillanos del mismo: el «Veinticuatro Gaspar de Arguijo y su sobrino don Juan», a quienes el Ibero había escrito un soneto que refiere a su anfitrión²⁰. Y tirando aún más del hilo, «el insulano dijo al de Iberia que su sobrino le envió una relación del entierro que se hizo a Juan Antonio Corzo»²¹, momento en el que Filardo, alabando previamente las bondades y virtudes del secretario, le indica

que quiere leer un discurso que hizo a su vida y muerte, y al origen de su casa de Leca, de donde don Juan Antonio Corso de Leca descende y que en tan buena moneda como esta quiere pagar hospedaje²².

El referido Leca no es otro sino el descendiente de Juan Antonio Corso Vicentelo de Leca, I Señor de Cantilla, quien compró dicha villa en 1574 a Felipe II, fundando el mayorazgo que lleva su nombre; al que añadiría tiempo después el sobrenombre «de Toledo», creando entonces el título de Conde de Cantillana en 1611. Que en la evolución de una familia de comerciantes de Córcega que habían hecho fortuna en Sevilla y trataban de fundar un mayorazgo propio se utilice a un poeta (o pastor poeta) para trazar el itinerario de su linaje mítico no carece en absoluto de interés. Y que la anfibológica «moneda» con que se pretende pagar el «hospedaje» se reproduzca casi icónicamente en el volumen, como testimonio de los antecedentes romanos de los Lecca, marca muy claramente los contornos de un disfraz poético que está muy vinculado a la profesionalización de la escritura.

¹⁸ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 176r.

¹⁹ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 189v.

²⁰ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 190.

²¹ Vega, *El pastor de Iberia*, f. 190v.

²² Vega, *El pastor de Iberia*, f. 191r.

EL PASTOR

Entre la gente ilustre y estimada.
 El linage de mas rara excelencia
 Fue el de los Porcios, la cabeza deste
 Porcio Caton Censorio raro en ciencia.
 Este claro en valor linage, aquette
 Dividióse en tres Casas principales;
 Y aunque en sus nombres no perdieron este,
 Con el los apellidos son iguales,
 Y aunque bien diferentes, los disignios
 En nada se juzgaron de iguales.
 Fueron Catones, Leccas, y Licinios;
 Y aquestos Leccas el principio fueron
 Deste linage, espejo de Lavinius.
 Y estos tal mando y potestad tuvieron,
 Como se halla en vn Denario cierto,
 Que Moneda en su tiempo la batieron.
 Y en vna parte aquel Denario es cierto,
 Que la cabeza de su Roma tiene;
 Y aquestas letras, cuya cifra advierto.

L Æ C A X.

En la otra parte del Denario viene
 Con sus cavallos vn triunfante Carro;
 Y este letrero, que esto en si contiene.

M. POR.

DE IBERIA. III 193

M. PORCIVS LÆCCA.

Que demuestra alcázar triunfo bicatro,
 Que en tales tiempos no se concedia
 Sino a Monarcas, tal como el que narro.
 Y este triunfo de tanta Monarquia
 Fue, que qualquier Emperador la tuvo
 Por mayor, que el Imperio que tenia.
 Y así entre aquellos Emperantes uvo
 Algunos; que por otra no tuvieron
 El Imperar, quando sin triunfo estuvo.
 Y muchos dellos, quando no pudieron
 Entrar triunfando con victorias propias;
 Con algunas fingidas lo hizieron.
 De aqueste dize la mención y copias
 Que fue Legislador vnico y raro,
 De la ley Porcia puesta a mil inopias.
 En esta ley nos muestra indicio claro
 Del valor de su sangre ser lustre,
 Pues a los Nobles haze en ella amparo.
 Con mandar, que a ninguno se discutre
 Con las penas de açotes, y otras penas,
 Que davan a la gente de mas lustre.
 De Ciceron, y Tit olivio llenas
 Las margenes estan, donde engrandecen

Bb Esta

Al final de la novela, Filardo y Marfisa se casan en un curioso giro hacia lo bizantino, alejándose así sustantivamente de aquellos pastores enamorados y sufrientes de Montemayor. Planifican su regreso a la Península, pero este viaje no se produce antes de que Ergasto (trasunto de Cairasco de Figueroa) dé un soneto a Filardo (Bernardo de la Vega) con el ruego de que se lo haga llegar a «Don Andrés Fernández de Córdoba, del Consejo del Rey nuestro Señor en su Real Audiencia de Sevilla», y que comienza con el verso «Honor y gloria de la edad presente»²³, robado a Francisco de Figueroa²⁴.

CONCLUSIONES

El *Pastor de Iberia* (1591), como se indicó al inicio, es el libro más reciente del donoso escrutinio cervantino. La novela, de gran éxito en su época y en años posteriores, rompe abiertamente con el canon del idealismo pastoril y el mito arcádico por la inclusión abrupta de elementos como la muerte, el asesinato entre pastores o el tratamiento mundano y vulgarizado del amor; pero también, y esto nos interesa más,

²³ Vega, *El pastor de Iberia*, 227r.

²⁴ Figueroa, *Poesía*, p. 124, [VII], v. 2.

por la formalización de unos disfraces poéticos peculiares, alejados de la ortodoxia bucólica, que no sólo sirven para revisar la concepción de lo pastoril a finales del xvi, sino que también son indicativos del novedoso y cambiante estatuto del autor-poeta, que tiende a alcanzar mayores cuotas de visibilidad y presencia pública mediante el uso de la poesía en beneficio propio y en la conformación de su particular itinerario como autor.

El disfraz poético o modelo autorial encarnado por Filardo no era ni lírico enamorado, ni gracioso, ni verosímil al modo cervantino; pero era real como los propios cambios del sistema literario, pues nada más real que asesinar por interés, aunque ello conllevara la destrucción de la Arcadia, o valerse de la poesía para sortear a la justicia, así como para el medro personal, tanto del propio autor como de los nobles que los usaban para exaltaciones propagandísticas de índole diversa. Una verosimilitud así entendida no podía gustar a Cervantes, ni tampoco la hibridación expresa entre lo pastoril y lo bizantino; y menos aún el perfil de un poeta que tan fácilmente agradaba al poder. Alguien como Filardo, de seguro, habría engordado el séquito del conde de Lemos en Italia muy por delante de Cervantes. Y por mucho que *El Pastor de Iberia* fuese arrojado al fuego y desterrado del Parnaso por el alcaláino, el modelo de poeta, no ya pastor arcádico, sino pragmático profesional de la escritura, continuó ampliándose y generalizándose, como ha mostrado Ruiz Pérez, desde las primeras décadas del xvii.

En este sentido, el soneto preliminar del *Licenciado Baltasar de Cepeda al Autor*, notario de la audiencia arzobispal de Sevilla hasta al menos 1616 y presente con una canción en las *Flores de poetas ilustres*, es muy revelador del paradigma señalado y de la potencialidad, hasta cierto punto instructiva, de la novela:

«Yo, pastor, labrador y caballero,
apacenté, labré y vencí igualmente
las cabras, campo y enemiga gente
con las hojas, azada y brazo fiero».

Esto dice de sí el que imitó a Homero,
y es esto lo que en estos versos siente:
«yo canté en varios tiempos variamente
pastos, labranzas y un varón guerrero».

Y así vos, Vega, en el *Pastor de Iberia*,
podéis decir de vos con el poeta
que en él hacéis a una y otra mano,
pues dais al hombre en él larga materia
donde, si quiere hacer vida perfecta,
aprenda a ser pastor y cortesano.

La glosa del conocidísimo epitafio de la tumba de Virgilio²⁵, atribuido a él mismo, en donde se condensa la tríada que sirvió a los retóricos medievales para formalizar la *Rota Virgilio*, de tanta fortuna posterior, es usada por Cepeda para equiparar, en principio, al de Mantua y a Bernardo de la Vega. Pero más allá de una comparación tan manida y prototípica en este tipo de poemas encomiásticos, importa atender a los elementos de

²⁵ «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces» [Mantua me engendró, me mató Calabria, me posee ahora Nápoles. *Canté a los pastos, los campos, los caudillos*].

mezcla, fusión y, sobre todo, utilidad, que se esgrimen para definir las aventuras del pastor Filardo y sus compañeros de viaje, en busca de un espacio nuevo para desarrollar sus peripecias. Tras quitar la máscara pastoril, y *mutatis mutandis*, se puede asumir con Cepeda, remedando su último verso, que en el *Pastor de Iberia* hay materia suficiente para que el interesado «aprenda a ser *poeta* y cortesano».

Referencias bibliográficas

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española. Segunda edición corregida y aumentada*, Madrid, Istmo, 1974.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero Delgado, Barcelona, Crítica, 1997.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009.
- (ed.), *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.
- TICKNOR, George, *Historia de la Literatura Española*, III, eds. Pascual de Gayangos y Enrique Veda, Madrid, Rivadeneira, 1854.
- VEGA, Bernardo de la, *El Pastor de Iberia*, Sevilla, Juan de León, 1591.

Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*

Clea Gerber

Universidad de Buenos Aires - CONICET

En el prólogo al *Quijote* de 1605 aparece por primera vez un símil que retornará obsesivamente a lo largo de las dos partes del texto: aquel que vincula reproducción biológica y actividad creativa. En efecto, la voz prologal se refiere allí a las dificultades para «sacar a luz» su libro, al cual califica como «hijo del entendimiento»¹. A partir de aquí, el texto continuará desplegando una serie de imágenes que giran en torno a la noción de gestación, y que aparecerán ligadas a la reflexión sobre la creación literaria.

Este trabajo se inserta en una línea de investigación que propone un acercamiento, a partir del programa inaugural que expresa este prólogo, a la compleja red de imágenes en torno al eje vida-muerte-reproducción que recorre la novela; imágenes que constituyen, según creemos, un hilo conductor a partir del cual pensar el problema, central en el *Quijote*, del ingreso al orden simbólico: a esas *letras* que terminarán, paradójicamente, instaurando la fama de aquel que deseaba eternizarse por las *armas*, merced al valor de su «fuerte brazo».

En indagaciones anteriores sobre esta coordinada de lectura² hemos podido comprobar que esta constante imbricación de los dos órdenes (físico y simbólico) apunta hacia la formulación de una poética que designa al artificio como aquello que, surgido de una gestación paradójica o desviada del orden natural —recordemos la contradicción que presenta el prólogo entre la acción de engendrar el libro y la atribución de la misma a un entendimiento calificado de «estéril»— resulta capaz, por lo mismo, de producir un ejemplar verdaderamente original, es decir, no parecido a ninguno de su especie.

¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, Pról., 9. Se citará por la edición de Francisco Rico consignada en la bibliografía, y para mayor claridad se indicará la parte en números romanos, el capítulo y la página en arábigos.

² Ver Gerber, en prensa.

En efecto, si bien el prólogo de 1605 se abre afirmando la imposibilidad de «contravenir el orden de naturaleza» que decreta que «cada cosa engendra su semejante» (I, Pról., 9), todo el desarrollo del mismo tiende a desmentir este postulado afirmando la radical originalidad de ese «hijo seco y avellanado», cuyo ambiguo referente parece alcanzar tanto al libro como a su protagonista. Cabe recordar aquí la certera observación de Avalle-Arce, quien señaló que el «cada cosa engendra su semejante» se ve invalidado en el texto al permitírsele a un hidalgo cincuentón, seco y loco, ‘engendrar’ nada menos que a un caballero andante³. Creemos que ello se espeja en la estrategia prologal de situar la gestación del libro en el lugar de la carencia, la impotencia y la esterilidad, donde la «cárcel» —real o figurada— en la que fue engendrada la historia del *Quijote* se contrapone explícitamente al *locus amoenus* en el que las musas podrían mostrarse fecundas. En oposición al lugar apacible y la fecundidad, se trata de una poética del lugar áspero y el prodigio del estéril fruto. De este modo, al entrelazar la historia de don Quijote y la del libro *Quijote*, el prólogo conecta el problema del personaje como transformador de sí mismo y su circunstancia y el libro como transformador del canon. En ambos casos, la *locura* estará asociada a la estigmatización de quien se anima al cambio: en el caso del autor, con respecto a la tradición literaria. Así pues, lo estéril contribuye en el texto a la configuración de ese lugar áspero o marginal desde donde pueden efectuarse las transformaciones que generen lo verdaderamente «original»⁴. Este programa de lectura, que se expresa por primera vez en el prólogo de 1605, continuará desplegándose en diversos lugares de la novela, donde se recurrirá con frecuencia a imágenes reproductivas para ‘decir’ el orden simbólico, por lo que resulta productivo tenerlo presente en tanto horizonte sobre el que se desplegará este trabajo.

En esta línea resulta llamativo constatar, en primer lugar, que en contraposición a las apariciones de cuerpos muertos, funerales y entierros, no se registran en cambio, en todo el *Quijote*, secuencias de nacimientos. Sin embargo, como hemos dicho, la imagen del parto recorrerá el texto para aludir a la actividad creadora: así, don Quijote responderá a la insinuación de la duquesa de que Dulcinea es «dama fantástica» diciendo «ni yo engendré ni parí a mi señora» (II, 32, 897), y se explicará que Sancho pensaba usar los consejos de su amo para «salir por ellos a buen parto de la preñez de su gobierno» (II, 43, 973). Esto es ya un elemento significativo en relación a la singular dinámica que se establecerá entre orden físico y orden simbólico, pues mientras proliferan las producciones ficcionales, orales o escritas, atribuidas a distintos personajes o instancias narradoras, nada se nos dice acerca de la reproducción de la vida biológica.

Por el contrario, numerosos pasajes del texto cervantino construyen un contrapunto entre la circunstancia de una muerte física y un nacimiento en el orden simbólico⁵. Podemos destacar ciertas escenas que son elocuentes al respecto: el funeral y entierro del poeta Grisóstomo y el desentierro del corpus textual que sigue al mismo; la llamada «aventura del cuerpo muerto», ligada a la función autoral de Sancho, que narra el

³ Avalle-Arce, 1976.

⁴ Estas consideraciones, que han sido expuestas aquí resumidamente, pueden leerse con mayor desarrollo en un trabajo anterior: ver Gerber, 2009.

⁵ Para la aparición de textos en las secuencias en las que prima el «cronotopo de ultratumba», ver González, en prensa.

cuento 'de nunca acabar' de la pastora Torralba para pasar la noche sin miedo, además de operar el 'bautismo' de la nueva nominación de su amo; el fingido funeral de Altisidora, que será escenario posterior de debates poéticos, por no hablar de la repetida afirmación de don Quijote de que su gesta —y por tanto su libro— pretende efectuar la resurrección de la ya *muerta* andante caballería.

Así pues, dentro del marco general de análisis que hemos presentado, será nuestro propósito en estas páginas seguir en el texto de 1615 la pista de la tan mentada noción de «resurrección» que, a la vez que invoca una desviación del «orden de naturaleza» en línea con el proyecto que venimos describiendo, pues alude a un 'imposible biológico', se utiliza repetidas veces en el texto para aludir a generaciones literarias.

Una primera constatación indica que las ocurrencias del verbo «resucitar» y sus derivados se duplican en el pasaje de la primera a la segunda parte del *Quijote*⁶, además de que en esta última hay dos secuencias en las que se escenifican supuestas resurrecciones: la del joven Basilio y la de Altisidora. Más adelante volveremos sobre por qué, a nuestro juicio, se da más énfasis a dicha noción en esta segunda parte. Conviene tener presente que en el último capítulo de la misma se certifica la muerte del héroe con el fin de impedir que lo «resucite» algún autor que no sea Cide Hamete Benengeli, lo cual subraya la importancia de la coordenada de la resurrección, a la vez que insiste en vincularla al problema de la creación literaria. En efecto, tal como veremos, la vida que resucita parece ser siempre una vida ficcional.

En principio, hay que señalar que la mayoría de las menciones de la voz «resucitar» antes referidas aluden al proyecto vital que encarna don Quijote. Así, la primera de ellas se da en el capítulo 2, cuando el hidalgo requiere saber qué se dice de él en el pueblo: «¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca?» (II, 2, 642). Esta afirmación se repite con variantes en otras ocasiones: en el capítulo 16, el protagonista le informará al caballero del Verde Gabán: «Quise resucitar la ya muerta andante caballería» (II, 16, 752), y Montesinos en la cueva, dirá a sus acompañantes: «Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia [...] aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería...» (II, 23, 822). Asimismo, Maese Pedro se referirá al protagonista como «resucitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería» (II, 25, 841).

Importa notar especialmente dos cosas en relación con esta frase que retorna con cierta insistencia. En primer lugar, no deja de resultar irónica, a la luz de estas declaraciones, la conversación entre Sancho y su amo en el capítulo 8, cuando departen acerca de si da más fama «resucitar muertos» o «matar gigantes», ocasión que el escudero aprovecha para sugerir «que nos demos a ser santos, y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos» (II, 8, 693). A la luz del reconocimiento de don Quijote como «resucitador» de un cuerpo institucional muerto, es sugestivo que el escudero le proponga en esos términos su plan de cambiar de proyecto para obtener más fama.

⁶ En el *Quijote* de 1605 las menciones son siete, a las que se suma una repetición burlona de una de ellas por parte de Sancho (cuando parodia la pomposa declaración de su amo de ser el «resucitador de la andante caballería» tras el episodio de los batanes), mientras que en la segunda parte aumentan a catorce.

Por otra parte, importa notar que las citas referidas afirman que la caballería andante ha de ser rescatada de la muerte pero también, alternativamente, del *olvido*, tendiendo a identificar ambos conceptos. De este modo, si resucitar implica dar nueva vida a algo muerto, y la muerte resulta igualada al olvido, la ‘vida’ o ‘nueva vida’ que resucita va a ser identificada con la memoria que brinda el arte, en sintonía con el proyecto de don Quijote y, sobre todo, con la progresiva conciencia de su devenir literatura que se da en 1615.

Ahora bien, siguiendo el programa del primer prólogo, en el cual, como hemos visto, se traza la idea de una generación ‘desviada’ del orden natural como lo característico del arte, caben algunas puntualizaciones sobre esta ‘nueva vida’ que brinda la letra. Desde esta perspectiva, entonces, toca revisar los casos del fingido suicidio de Basilio y la supuesta resurrección de Altsidora.

El episodio de Basilio, si bien no escenifica propiamente una ‘resurrección’, pues el joven no llega a fingirse muerto, sino agonizante⁷, presenta no obstante el milagroso —o más bien industrioso— renacer de un cuerpo. En principio, hay que mencionar que la voz «resucitar» no aparece mentada en ocasión del ardid del joven pastor, pero sí, en cambio, en el soneto de Píramo y Tisbe recitado por Lorenzo de Miranda en el capítulo inmediatamente anterior, cuyo final rezaba: «los mata, los encubre y resucita/ una espada, un sepulcro, una memoria» (II, 18, 779). Este soneto se vincula de modo explícito con la historia de los amores de Basilio y Quiteria, pues se nos dirá a propósito de esta pareja que «tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe» (II, 19, 783). Es importante entonces situar que las producciones poéticas de don Lorenzo de Miranda, tanto el soneto mencionado como la glosa que recita a pedido de don Quijote, ofician de pórtico a la historia de amor de los labradores que se relatará luego, a la vez que se relacionan con el debate sostenido previamente a propósito de la voluntad del protagonista de resucitar la andante caballería. En efecto, tras la discusión con su visitante acerca de si ha habido o hay ahora caballeros andantes, don Lorenzo expresa en su glosa que «Cosas imposibles pido, /pues volver el tiempo a ser/después que una vez ha sido, /no hay en la tierra poder/ que a tanto se haya estendido» (II, 18, 778), lo que bien puede leerse como un comentario a la imposibilidad de la empresa de don Quijote⁸. A su vez, teniendo en cuenta el encadenamiento sutil que se va dando entre las diversas historias que anuda esta zona del texto, podemos destacar que la propia condición de la «glosa» apunta a situar toda la secuencia bajo la óptica de cómo operar sobre un texto *otro*. El soneto en un plano y la historia de Basilio en otro, pueden verse de hecho como dos re-actualizaciones o renovaciones del relato ovidiano. Y en este sentido, el final feliz de los amores de Quiteria y Basilio parece confirmar la opinión de don Quijote sobre cómo las glosas dan *otro* sentido a los textos:

Un amigo y discreto [...] era de parecer que no se había de cansar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces la glosa iba fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba... (II, 18, 776)

⁷ No obstante ello, la edición de Rico no duda en anotar «la resurrección de Basilio» sobre la página en que se narra el ardid del joven.

⁸ Esto último ya ha sido observado por Pope en su comentario al capítulo en la edición de Francisco Rico.

La diferencia entre uno y otro modo de renovar una textualidad anterior, radicaría no obstante en el trabajo creativo de variación y transformación del material dado. En efecto, lejos de una mera repetición de lo mismo, el episodio de la supuesta vuelta a la vida de Basilio supone una peculiar manipulación y transformación de la situación trágica planteada por el mito poético de Ovidio (una tumba para dos amantes, inseparables más allá de la muerte), en paralelo a la exitosa manipulación que ejerce el joven protagonista de la secuencia, quien logra subvertir la preeminencia del Interés por sobre el Amor declarada en las danzas alegóricas y demuestra nuevamente, tal como se desprendía del duelo de los estudiantes en el capítulo previo, «cómo la fuerza es vencida del arte» (II, 19, 789).

A su vez, la frase con la que Basilio explicita lo ocurrido, «no milagro, milagro, sino industria, industria» (II, 21, 806), apunta a poner en libertad la noción de ingenio ligada a la creación, rescatando la tan humana posibilidad de *reescribir* las propias circunstancias, lo que constituye también un guiño hacia la gesta del manchego. E incluso puede verse como una novedosa ampliación del debate sobre ser santos o caballeros que citamos anteriormente, y que se expandirá en el episodio de las santas imágenes, cuando don Quijote vuelva a afirmar «que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano» (II, 58, 1097).

Tal como sucede en el caso del falso suicidio de Basilio, también la supuesta resurrección de Altisidora se vincula con una discusión sobre cómo unos textos viven —o reviven— en otros. En este caso, la discusión no ocurre antes, sino después del episodio en cuestión, y versa no sobre una «glosa», sino directamente sobre un «hurto». En efecto, así se refiere a su propia práctica el mancebo que ha cantado durante el funeral de la doncella usando en su composición una estancia entera de Garcilaso. Ante la pregunta de don Quijote de qué tienen que ver las estancias de aquel poeta con la muerte de esta señora, el joven le responde:

No se maraville vuestra merced deso [...] que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere y *hurte de quien quisiere*, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética. (II, 70, 1197, subrayado nuestro)

Tal como lo ha puesto de relieve Monique Joly, esta «escandalosa agresión contra el representante más excelso de la poesía castellana cometida por sus indignos seguidores»⁹ se vincula con la crítica a la reedición espuria de las aventuras de don Quijote fraguada por Avellaneda. No en vano el libro apócrifo, tras haber hecho irrupción en una venta y ser hallado luego en la imprenta, reaparece en la visión de ultratumba que relatará la resucitada Altisidora. Así, al engarzar ambos episodios, la protesta contra la actuación indebida del plagiario se encuentra inserta en medio de otra, a lo que podemos agregar, desde nuestra perspectiva, que la discusión sobre problemas de plagio, hurto, glosa y, en fin, condiciones de ‘nueva vida’ de los textos aparece vinculada una vez más a cuerpos humanos que se asoman a los abismos de la muerte.

⁹ Joly, 1996, pp. 201-202.

Ahora bien, si como señalábamos al principio de este trabajo, el *Quijote* muestra que donde hay cuerpos muertos proliferan textos, instalando la idea de que algo tiene que morir en el orden físico para renacer hecho literatura, es de notarse la inversión que supone con respecto a ello la descripción de Altisidora. El apócrifo *es* el cuerpo muerto en la visión de la desenvuelta doncella, pues no en vano está en el infierno, del cual, en cambio, ella sí ‘regresa’. Así pues, y ante el notable contraste de que la continuación de Avellaneda es el primer —y prácticamente el único— libro impreso materialmente presente en 1615, en contraste con una primera parte cervantina que muchos personajes conocen pero que no comparece en calidad de objeto físico¹⁰, ello podría interpretarse a la luz del contrapunto entre un libro que no está *corporalmente* pero genera que de él se hable, se versione y se escriba, y un apócrifo que hace su última aparición en las antípodas del rol otorgado a la letra impresa, dadora de vida eterna: ocupando el lugar de un cuerpo muerto. Y no de uno digno de veneración como el de los supuestos santos, sino, bien por el contrario, objeto de patadas en el carnalesco juego de pelota de los diablos.

Así pues, tanto el episodio del renacer de Basilio como el de la resurrección de Altisidora desembocan en el planteamiento cervantino sobre la pertinencia de las reediciones, reapropiaciones o ‘resurrecciones’ en el ámbito literario, coordinada en la que se integra la certificación final de la muerte de don Quijote «para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II, 74, 1221).

Creemos que esto se plantea con renovado vigor en 1615 en tanto se integra en un problema mayor que escenifica esta segunda parte. En efecto, si algo obsesionaba al hidalgo manchego en el primer *Quijote* era la obtención de la fama que lo eternizaría en la memoria de las gentes, como conjura contra el olvido y la insignificancia. La amenaza del olvido —identificado, como ya dijimos, con la muerte— es un peligro ya reconocido en esta continuación: así, don Quijote les explicará a los duques que «perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías *en el profundo abismo del olvido*» (II, 32, 896, subrayado nuestro). Sin embargo, en paralelo a ello, surge en 1615 una acechanza todavía peor: la de la *mala* memoria, emblemática en la continuación del plagiarío, y que resultará un enemigo igual de poderoso y cruel. No en vano proliferan duplicaciones, espejamientos y figuras de dobles en esta segunda parte: paradójicamente, la fama y su fijación textual le han costado al hidalgo la pérdida del control sobre su propia historia, a la par que han habilitando, a partir de la reproductibilidad técnica que posibilita la imprenta, apropiaciones indebidas que generan una memoria espuria. Y no deja de ser irónico que en esta ‘mala memoria’ que representa el apócrifo retorne el temido fantasma del olvido, pero esta vez puesto sobre sí mismo en tanto caballero olvidado de su dama, lo que genera la respuesta más airada de cuantas le conocemos:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin

¹⁰ Este importante contraste se señala en Vila, 2006.

par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, *ni en don Quijote puede haber olvido*. (II, 59, 1111, subrayado nuestro)

De este modo, se instalará con fuerza, no en vano aquí, en una «segunda parte», la pregunta por las condiciones en las cuales es válido el gesto de continuar un texto previo. La condena a la amplificación ridícula y carente de sentido se inicia ya desde el prólogo y se subraya especialmente mediante el curioso personaje del «primo humanista», que representa la burla que generan quienes llenan páginas con «suplementos» vanos a la labor de otros. Cabe recordar con respecto a ello el análisis de Javier Herrero sobre las imágenes de los «malos libros» en la obra cervantina, donde se pone de relieve cómo estos y sus autores aparecen asociados al elemento «aire» en alusión a la vanidad hueca y vacía: así también los libros «llenos de viento y borra» que describe Altisidora en el juego de pelota de los diablos¹¹.

Cabe preguntarnos, entonces, a la luz de estas consideraciones, cuáles serían los ‘buenos libros’, qué tipo de gestación los caracteriza y que dinámica de repetición y diferencia con respecto a lo previo se da en ellos, pues de ningún modo puede afirmarse que Cervantes condene la imitación en sí, en tanto su propia obra se nutre de los más diversos recursos y géneros recibidos. Compartimos en cambio lo expresado por Isaías Lerner a propósito de la obra del primo: «como en el caso de la novela de caballerías, la pastoril, la comedia, Cervantes se lanza contra las formas absurdas de la *hipercodificación*»¹². Vemos entonces que lo que se privilegia es la *transformación* creativa de aquello que se reconoce como antecedente de lo propio: se trata pues de reinventar, en base a algo que se repite, pero en pos de dar vida a algo nuevo y singular. Caso contrario, se tratará efectivamente de «consumidos» y no «consumados» poetas, como en el juego de palabras de la respuesta de don Quijote al soneto de Lorenzo de Miranda¹³.

Así pues, a la poética de lo seco y estéril que exaltaba el prólogo de 1605 como génesis de un «hijo» radicalmente original se viene a oponer la frondosidad de una erudición vacía de sentido, signada por el criterio «aluvional» que prima en la acumulación de fuentes que llenan los libros del primo. Su imitación inerte de modelos preestablecidos provocará necesariamente la burla cervantina, ya que, si algo nos enseña el *Quijote* en muchos de sus pasajes, es que el principio de cambio o transformación es inherente a la posibilidad misma de la expresión humana.

Por último, es importante advertir que esta amenaza que representan las repeticiones vanas, la reedición de asuntos por demás «hinchados» en burdos plagios y las continuaciones ridículas, se relaciona con una conciencia de época¹⁴ en torno a los ‘peligros’ de la multiplicación vertiginosa de textos en la era de la imprenta. Basta ver la entrada de la voz «escribir» en el *Tesoro* de Covarrubias para notar el diagnóstico

¹¹ Herrero, 1982.

¹² Lerner, 1990, p. 835, subrayado nuestro. Ya Riley puntualizaba que «la imitación, para ser acertada, exigía el correspondiente chispazo del genio nativo en el imitador» y señalaba que las críticas cervantinas a esta doctrina «se dirigen sobre todo a los préstamos tomados sin discriminación» (1971, p. 106 y ss.).

¹³ «—¡Bendito sea Dios —dijo don Quijote habiendo oído el soneto a don Lorenzo—, que entre los infinitos poetas consumidos que hay he visto un consumado poeta...» (II, 18, 780).

¹⁴ Para la simbología negativa del libro, ver Rodríguez de la Flor, 1999.

compartido: «Escribir, algunas veces significa fabricar obras y dejarlas escritas e impresas, de diferentes facultades; y hanse dado tantos a escribir que ya no hay donde quepan los libros, ni dineros para comprarlos, ni hay cabeza que pueda comprender ni aun los títulos de ellos. Verdad es que muchos no escriben sino trasladan, otros vierten y las más veces pervierten...» (*Tesoro*, s.v. «escribir»).

En sintonía con ello, y tras haberse demorado en el recorrido del personaje por la abstracción maquínica que supone el espacio de la imprenta, el *Quijote* concluye dando la palabra, en cambio, a la pluma de Cide Hamete. Tras la muerte del personaje, ella afirma «para mí sola nació don Quijote y yo para él [...] somos los dos para en uno», y rescata con su gesto el intransferible valor de la singularidad literaria y humana.

Referencias bibliográficas

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- GERBER, Clea, «Bajo la advocación de Urganda la desconocida: identidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*», en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius «Estados de la cuestión. Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria»*, dir. José Amícola, 2009, disponible en línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- , «“Contravenir el orden de naturaleza”: sobre partos antinaturales en el *Quijote*», en *Actas del VII Congreso Internacional «Letras del Siglo de Oro Español»*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, 2009, en prensa.
- GONZÁLEZ, Ximena, «Textos salvados, textos enterrados, textos interrumpidos y textos condenados. Los cuerpos muertos y las poéticas del infierno en el *Quijote*», en *El Quijote desde su contexto cultural*, ed. Juan Diego Vila, Buenos Aires, EUDEBA, en prensa.
- HERRERO, Javier, «La metáfora del libro en Cervantes», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 579-584.
- JOLY, Monique, «Muerte y resurrección de Altisidora», *Études sur «Don Quichotte»*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 195-202.
- LERNER, Isaías, «*Quijote*, segunda parte: parodia e invención», *NRFH*, 38, 1990, pp. 834-836.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- VILA, Juan Diego, «En torno a Don Juan y Don Jerónimo, misteriosos lectores de un apócrifo infernal», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, dir. Rosanna Cabrera, Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 443-465.

Maravillas no forjadas: la «prodigiosa cueva» (Lastanosa), las «piedras extravagantísimas» (Uztarroz) y el «florido peñón» (Gracián)

Fermín Gil Encabo

Universidad de Zaragoza¹

Como desde universos ficticios y reales supuestamente estancos y paralelos, el jurista Lorenzo Matheu y Sanz, haciéndose pasar por matemático bajo el anagrama de Sancho Terzón y Muela —temporalmente identificado con el jesuita Pablo Albiniano de Rajas— y hablando por boca del personaje de Don Luis, en su *Crítica de reflexión* juzga a «El Peregrino» que llegó a la Isla de la Inmortalidad. Este contrahace al personaje graciano que en *El Criticón* se redenomina inadvertidamente «El Pasajero» y «El Inmortal» —tres designaciones del guía que, en excepcional mezcla de niveles, se aplican a los protagonistas²—y en la *Crítica*, pero por lapsus de Matheu, se confunde una vez con Critilo³. Guía y guiado de ficción ajena son asimilados al Gracián autor (quien, a su vez, ha editado la segunda parte de *El Criticón* oficialmente en Huesca pero de hecho en Zaragoza a nombre del Lorenzo Gracián que se firmó García de Marlones en la primera)⁴. A través de tal cúmulo de artificios, Matheu acusa al aún más literaturizado Gracián de haber ofendido a Salastano al olvidar mencionar dos de los prodigios de su casa: la «cueva de cristal» y el «arte de ejecutar testamentos para hacer fábricas prodigiosas quien no tiene blanca», «milagros» que sabemos corresponden a la persona histórica de Lastanosa y no al personaje de ficción Salastano como se desprendería de las palabras de Terzón que identifican a ambos tras tanto trasiego entre planos⁵.

¹ Este trabajo se inscribe en el Grupo de Investigación Aplicada del Gobierno de Aragón «Baltasar Gracián y la cultura de su tiempo» (H48).

² Joly, 1986, p. 44.

³ Matheu, *Crítica de reflexión y censura de las censuras*, p. 162.

⁴ Garcés y Laplana, 2002.

⁵ Matheu, *Crítica de reflexión y censura de las censuras*, pp. 157-158.

El segundo de los prodigios, que alude a los entresijos familiares del patrimonio de Lastanosa y afecta a su protagonismo en las fiestas por el nacimiento de Felipe Próspero, se sustancia como acusación de empobrecido y urdidor. A propósito del primero, que tilda a Lastanosa de mentiroso, hablé en 1993 aunque sin acertar a aclarar la alusión, si bien lo expuesto tuvo algo de seminal de los trabajos sobre Lastanosa vinculados al Instituto de Estudios Altoaragoneses: familia, círculo —en especial, Salinas—, legado artístico sacro, vertiente científica, relaciones con Juan José de Austria, y de una rica veta documental nueva. Contribuciones que permiten «normalizar» a Lastanosa como mecenas y coleccionista y se coronan con las de Egidio que recuerdan la inviable equiparación de historia y literatura y proponen que detrás de Salastano puede estar, entre otros, Salustio/Salustiano⁶. Si entonces afloró un Lastanosa más nítido, luego depurado gracias a la demostración de la falsedad de fuentes básicas, en esta ocasión retomo el asunto para documentar la autenticidad de una experiencia dada por espuria con la pretensión de que la «cueva de cristal» deje de ser algo críptico, y el extra de que la identificación de lo maravilloso revela las implicaciones de la forma de comunicarlo en una nueva interferencia de esferas cuando un curioso es tomado por «forjador» de una ficción atestiguada por un cronista como algo real que, a su vez, es literaturizado por un escritor.

El día 5 de agosto de 1648 Lastanosa visita una cueva de la montaña de La Toba, en la margen derecha del río Flumen, junto a la presa del actual pantano de Belsué, a unos treinta kilómetros al norte de Huesca⁷. El 9 da cuenta al cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz por carta —hallada por Fernando Bouza y publicada por Egidio y Laplana⁸— en una relación que ruega comunique a «los amigos» y envíe traslado de ella al veedor Juan de Gárriz. Uztarroz manda la copia el día 15. Gárriz, al responderle el 20 —en la carta transcrita por Del Arco⁹—, documenta que el texto va a ir a Madrid y, sobre todo, el efecto producido en los «amigos», que dudan de que responda a algo cierto, y la celebra al menos como invención.

Con posterioridad al 28 de octubre, fecha de otra relación de mosén Miguel Avellanas hecha a petición del obispo de Huesca y de la que, a través del catedrático de Código Jerónimo José Esporrín, consigue una copia Lastanosa, este redacta la que ahora interesa, propiedad del bibliófilo Francisco Asín. El papel, de tamaño cuartilla, ocupa

⁶ Egidio, 2011. Un panorama de los estudios sobre Lastanosa en Gil, 2008, a cuya bibliografía remito. Debe completarse con Morte y Garcés, 2007, Rey y López, 2011, números especiales de la revista *Argensola* (así, el 115, de 2005, y el 117, de 2007) y, en la Red, el sitio dedicado a Gracián <<http://www.unizar.es/gracianvirtual/>> (con edición de textos aquí estudiados) y el del Instituto de Estudios Altoaragoneses (IEA) a Lastanosa <<http://www.lastanosa.com/>> (con imágenes aquí mencionadas). Para lo aludido, ver, especialmente, los trabajos de Río Noguerras, Gil Encabo, Kalnein, Garcés, Gómez Zorraquino, Cuevas, Fontana, López Pérez. Sobre la «normalización», Gil, 2010.

⁷ De las cuevas de la montaña de La Toba, Toro, Esteban Felipe y Artica, probablemente es esta última (Coordenadas: X718696 Y4686924), excavada por Domínguez (1985, plano en p. 126), si bien Avellanas, cuya relación usa Lastanosa, ya constata cambios por derrumbes que la hacen en parte irreconocible. El «búcaro colorado» que menciona Lastanosa podría relacionarse con la sigillata hispánica tardía encontrada en la del Toro por Castán (1985, 920; plano en p. 926).

⁸ Egidio y Laplana, 2008, pp. 459-460.

⁹ Arco, 1950, 545, quien transcribe «hizo offorxo (sic)». A la vista del Ms. 7095 BNE, f. 84, debe leerse «hizo o forjó».

once páginas. La defensa ante las acusaciones forma su primera parte, le sigue la transcripción del texto de Avellanas y al final figura lo que parece inicio de un plan más general para tratar el asunto.

Lastanosa protesta de su veracidad en todo lo dicho, especialmente lo que toca al paisaje encerrado en la cueva, con sus «montañas, barrancos y despeñaderos grandísimos». Son estas palabras de Avellanas escritas sin duda a la vista de las que figuraban en la relación del 9 de agosto —«montañas altísimas, barrancos y despeñaderos estupendos»— cuando relataba: «adentro es toda esta prodigiosa cueva de una piedra como de cristal o agua helada». El principal detalle común se refiere a la formación natural no «forjada» ni experimentada en sueños («vi, no con la imaginación, sino con los ojos del cuerpo») que el 9 de agosto dice haberse encontrado y, mientras lo iluminaba uno de los acompañantes, haber dibujado con las siete vueltas de su espiral: «uno de los edificios que el mundo puso en el número de las siete maravillas: vi el faro fornido de cristal con toda la perfección que se puede imaginar». Tal monumento se cita ahora como lo que le pareció «torre semejante al faro de Mesina» y, en palabras de Avellanas, «una cosa muy perfecta que D. Vincencio Lastanosa dice que es el *Faro*, una de las siete maravillas».

La defensa, teñida por el disgusto y nutrida de alusiones a lo comprobable, lejos de apuntar a la retracción, convierte la relación, más que en una justificación o confirmación, en un esbozo de ensayo sobre la transmisión de novedades extraordinarias e inesperadas, esto es, de lo maravilloso. Algunos de los riesgos de esa comunicación afloran cuando Lastanosa esgrime como móvil de la visita la curiosidad, privando así de argumentos a quienes pensasen en la legendaria asociación entre cuevas y tesoros¹⁰. Su falta de interés por lo crematístico se debe a la nula relevancia de lo encontrado (huesos, cerámica, monedas, armas), todo ello vinculado a actividades humanas, ante el descubrimiento de las maravillas naturales. De igual manera, el recuerdo del estilo llano de la relación inicial prueba que disuadía de una lectura como ficción. La intervención se produce una vez que la carta —documento privado— ha salido del círculo de los amigos y, tras pasar por Madrid y volver a Huesca, algunos, «condenando esta por ficción», a él «lo acriminan» y difaman. Pero la novedad sobreviene cuando, junto a un contraataque convencional —razones, testigos, objetos, referencias propias y ajenas de otras visitas, prueba documental de Avellanas, posibilidad de ir a comprobarlo—, al ultraje subjetivo y particular antepone uno objetivo y general: «se atreven a agraviar a la misma naturaleza juzgando es imposible haya obrado tales cosas, pareciéndoles no han de exceder sus obras a la cortedad de su capacidad y que lo que no cupiere en ella no es cierto»¹¹. Al plantear la disyuntiva

¹⁰ Las visitas a cuevas en el Siglo de Oro y la conexión con la nigromancia, en Egado, 2009. Para la que nos ocupa, la tradición oral de cueva con tesoro, recogida por Castán, 1985, tiene relevante eco escrito en Foz, 2010, 245-252: los tesoros son de la de «Los dos amantes», situada a menos de dos horas en mula de Santolaria la Mayor. Pedro Saputo los toma y va a la de La Toba para hacer creer que esta es la auténtica.

¹¹ Compárese con Bacon, *Novum organum*, I, LXXV: «... todo lo que es desconocido o no alcanzado por ellos o sus maestros lo colocan fuera de lo posible y lo declaran, por la autoridad del arte misma, incognoscible o irrealizable, transformando así con envidia y soberbia supremas la debilidad de sus descubrimientos en una calumnia contra la naturaleza misma y en la desesperación de todos los demás hombres».

ignorancia / curiosidad frente a las maravillas, Lastanosa está elevando el caso a categoría. Tal enfoque queda flanqueado por la sutileza del manejo de la *auctoritas* (fiel a Marcial, displicente hacia el clásico Pomponio Mela, apoyado en el moderno Francisco Martorel y su descripción de las formaciones pétreas del eremitorio del Cardón en Tortosa¹²) y por la contundencia de la prueba física que se lleva a casa: «varias invenciones del agua helada o cristal», una de ellas «que pesaba más de seis arrobas» (75 kg).

Uztarroz da fe de lo hecho con esos testimonios pétreos al hablar del islote del estanque de Lastanosa y sus paisajes miniatura («villas, castillos, torres, ermitas, caseríos de pastores, ganado, perros...»):

Hermoséanlo flores, yerbas, arbolillos, y dale mucha belleza un montecillo cuya cumbre está siempre nevada, porque es de una piedra de agua [h]elada que se sacó de la cueva de los Chaves, en los términos del lugar de Bastarás, que viene a estar debajo de otra cueva rarísima que llaman de Solencio. Fórmanse cuatro promontorios en esta montaña de otras tantas piedras extravagantísimas sacadas de la admirable cueva de La Toba. El primero está en forma de ciprés, que parece nieve transparente, en cuyo contorno forja y dibuja la imaginación multitud de bosques [y] figuras raras. El segundo parece un mono asentado. El tercero, aunque con alguna desigualdad, es parecido a una columna salamónica [*sic*]. El cuarto parece el faro de Mesina, que fue celebrado por una de las siete maravillas del mundo¹³.

La mención de piedras obtenidas en otras cuevas hace pensar que la exploración de la de La Toba por Lastanosa responde a una busca programada. En la coherencia de materiales y formas del islote puede verse el diseño y su simbolismo como motivo suficiente. De la repercusión de este interés despertado por las cuevas y sus contenidos hasta en los confines occidentales del Reino de Aragón habla la correspondencia con Uztarroz de fray Jerónimo de San José cuando este residía en Tarazona, a los pies del Moncayo, que permite interpretar como escarceo científico lo que parecería mera distracción¹⁴.

De resultas de la recomendación que fray Jerónimo recibe de Uztarroz, el 2 de noviembre de 1649, al testimoniar que el móvil para escribir ha sido la visita a la cueva de Caco, en Los Fayos, su mirada se fija en una naturaleza no libresca sino real («montañas de hermosísimos Moncayos») que traslada como acicate para que el círculo

¹² No obstante la autoridad citada, Lastanosa pudo tener noticia por otras vías de tal «otava y primera maravilla» (Martorel, *Historia de la Santa Cinta con que la soberana Reina de los Ángeles honró a la catedral y ciudad de Tortosa*, pp. 62-69; p. 68). Así, fray Jerónimo de San José («Fragmentos inéditos») ya había conocido y descrito el Cardón en 1620 y de manera que deja a Martorel en plagiario. Además alude al Pindo (p. 376), luego evocado por Gracián, ve en el interior de la cueva «pórticos, pirámides, fragmentos [...] ruinas de edificios antiguos, ba[s]jas y cornisas despedazadas, balaustres torreados...» (p. 402), pondera lo contemplado remitiendo a *El jardín de las delicias* y las *Tentaciones de San Antonio* de El Bosco reproducidos en tapices del duque de Alba (p. 402) y manifiesta sus reservas tópicas al comunicar lo maravilloso: «ni el que lo describiese lo sabría decir, ni el que lo oyese lo podría creer» (p. 404).

¹³ Ms. B2424 de la Hispanic Society of America, f. 50r. Entre «contorno» y «forja» hay tachadura ilegible. La transcripción de Arco, 1934, p. 250, copiada de Latassa, en «mono» lee «álamo» por sentido. Ver Gil, 2008, pp. 206-207, para la descripción de esta fuente; 201, para su carácter de borrador; 202 y 228, para su datación relativa.

¹⁴ Jerónimo de San José, «Fragmentos inéditos».

lastanosino dé cuerpo al asunto mediante composiciones poéticas («porque nos contraponemos a los que no piensan que hay que alabar sino la fuente de Garcilaso, que hasta nuestros aragoneses ocupan en ella la pluma y en otras cosas de Castilla, como si acá faltaran objetos dignísimos»). A los quince días ya menciona los epigramas de Uztarroz y de Francisco de Sayas con entusiasmos de regnicola que le hacen ver la zona como «el paraíso del mundo: perdonen Andalucía, Valencia y Rosellón, y aun Nápoles y Palermo.»

Las «caracolillas» recogidas el 23 en el cerro de Las Raboseras, junto a Tarazona, y que envía a Lastanosa a través de Uztarroz le fascinan («Yo no me hartó de cogerlas y de admirarme dellas. Y estoy pensando qué oculto misterio puede haber aquí») si bien baraja como causa una ocurrencia: «Mas ¿qué sería si Santiago hubiese comido allí (...) alguna caracolada?» y en su carrera de historiador figura la prueba de la venida del apóstol a España mediante fósiles parecidos hallados en el Pilar. Pero apunta certero: «Vuesa merced con el señor don Vicencio busquen algún misterio, y entretengamos la ociosa curiosidad en pensallo», y documenta al aludir a lo que podría ser la obra ensayística de Lastanosa sobre la materia: «Harto estimaría yo ver los discursos hechos de las grutas y cuevas de las Montañas», quizá lo que Lastanosa acomete una vez transcrita la relación de Avellanas: «me puse en empeño de haber de referir las que adornan el Perin[e]jo, digo aquellas de que yo tengo noticia».

Y, por encima de lo que estas actividades e inquietudes permitan considerar de la pasada y la futura atención al paisaje y al relieve, descuella la actitud de Lastanosa cuando, ante el prodigio de la cueva de cristal no alude —ni aun incrédulo— a la explicación popular ni recurre a la causalidad divina sino que con mentalidad racional expone la causa natural y lógica:

[...] no atendí sino a relatar lo que naturaleza obró en aquel puesto valiéndose de la *agua por maestro y materia* de tantas maravillas pues, destilándose esta de lo alto, con la mucha frialdad del puesto se va condensando y formando varias figuras en algunas partes, quedando tan clara que casi es como cristal. En otras que, al tiempo de deslizarse por la peña recoge algunas arenas, es cuajada y densa y del color de las arenas que llevó consigo: en algunas partes rojas, en otras azules o verdes y en otras tan blanca como leche pero todo ello luciente como las lamas de plata. (pp. 1r-1v)

El final del manuscrito no oculta la tentación de renunciar a comunicar experiencias similares, aunque en parte sea por pose cuando recalca en el lugar común a través del proverbio del marqués de Santillana en la versión del *Persiles* cervantino («Las cosas de admiración / ni las digas ni las cuentes, / que no saben todas gentes / cómo son»). Pero, vista la afrenta por malevolencia, atribuible a despecho y no a arrepentimiento, pues la única concesión que hace en toda su defensa supone, además de una pulla contra los ignorantes, la formulación como hipótesis de la interferencia de las circunstancias del observador en lo observado: «Bien es posible que, como en ella [la maravilla de la cueva] ha de obrar algo la imaginación, puede ser que lo que al que escribe esta con razón le pareció torre semejante al faro de Mesina alguno de estos diga que no es sino mortero por que a cada uno en las comparaciones le ofrece su idea aquellos trastes que

más a mano halla en su confusa oficina»¹⁵. Un criterio como este, no especulativo sino vivencial, que reconoce la dificultad de aislar lo objetivo de lo subjetivo y lo real de lo ficticio y que relativiza qué ha de darse por cierto en función de la perspectiva de los implicados, más que con el casuismo quizá deba emparentarse con los *idola* de Francis Bacon. De cualquier forma, resulta un paso más allá del ya visto de la independencia entre fe y ciencia al explicar la formación de las maravillas de la cueva, pues Lastanosa comprueba que puede no existir separación entre observación y experimento: lo real es modificado por la mirada y por las palabras empleadas para nombrarlo.

En 1648 la acusación de falsario es obvia si bien quien ataca queda en la sombra y el asunto pareciera haberse desvanecido como algo sin importancia. Diez años después, Matheu se refugia en el pseudónimo y, aunque identificado modernamente, la verdadera naturaleza de su ataque permanecía impenetrable. O Matheu era realmente avieso al hurgar en una vieja herida o algo había reactivado el caso de la cueva de cristal con ocasión de la publicación de *El Criticón*. De las hipótesis aún válidas barajadas en 1993, las prácticas alquímicas ahora deben tenerse por experimentos farmacéuticos documentados, lo que supone una actividad científica propia de una mentalidad diametralmente opuesta a la de Matheu. Es más: por esta línea iatroquímica del Lastanosa helmonciano y por otras, especialmente la numismática, los contactos con Juan José de Austria refuerzan la inclinación, también política, hacia este en Lastanosa (así como en Gracián al dedicarle la segunda parte del *Criticón*)¹⁶. El simbolismo del fénix que Lastanosa elige como empresa y publica en sus *Medallas desconocidas* (1645) y lo que significa de renacimiento personal tras la muerte de su esposa (1644) se extiende a la esperanza de regeneración depositada en la causa foral y monárquica con la gloriosa culminación por parte del real bastardo de la campaña napolitana y la inesperada lealtad de la capital más pujante de Sicilia¹⁷. Tal contexto explicaría que la mención del faro de Mesina pudiese provocar semejante reacción en los enemigos de los intereses y las causas de Lastanosa¹⁸.

Y un hecho resulta innegable: Gracián, con cinco palabras («florido peñón, ya culto Pindo»), testimonia lo esencial del islote recién acabado: elementos pétreos con formas vegetales humanizadas en un paisaje miniatura como el descrito por fray Jerónimo, Martorel, Uztarroz... y Lastanosa. Así, la contundencia de la verdad de la cueva prodigiosa es convertida en eje onfálico de los jardines y proclamada *coram populo* como escritura y como objeto mediante el artificio que perfecciona la naturaleza gracias a lo que esta misma sugiere. Las maravillas y cómo abordarlas — con la prioridad del

¹⁵ Compárese con Bacon, *Novum organum*, I, XLI: «El entendimiento humano es semejante a un espejo que refleja desigualmente los rayos de la naturaleza, pues mezcla su naturaleza con la naturaleza de las cosas, distorsionando y recubriendo a esta última.» Para Bacon, los *idola* y Gracián, ver Moraleja, 2003.

¹⁶ Gil, 2008, pp. 213, 225-228.

¹⁷ Ribot, 1982, pp. 81-84. González, 2005, cap. II.

¹⁸ A la fusión de faros hasta tener al de Mesina —no el estrecho denominado Faro de Mesina, ni la localidad de Torre de Faro en la punta siciliana sino el monumento— por una de las maravillas de la Antigüedad se une la mezcla de la iconografía del de Alejandría —siguiendo a Plinio, allí ubica Pellicer (*El fénix y su historia natural*, VI, E, f. 65v) la cuna del fénix— y la que ofrece la Torre o Lanterna di San Raineri, de Montorsoli, en medio de la «falcata» que acaba en el Forte di San Salvatore, paisaje de ciudad portuaria con pendiente montañosa (problemática en Alejandría —Faro, Heptastadion y Fortaleza de Qaitbey— y obvio en Mesina con los Peloritanos), que es lo que muestra el fondo de la empresa.

documento sobre la antigualla a la hora de historiar— constituye la materia de *El Crítico*, II, II. Como ocurre con el escamoteo de las maravillas monumentales de Roma al final de la obra, en el pasaje de Salastano no se mencionan las reales que posee sino que —con un fondo de contraposición entre pragmatismo de los militares y especulación supersticiosa de los ignorantes— se efectúa una interpretación simbólica de orientación ética y, tras distinguir entre los «embelecos» (el vaso de unicornio...) y los «ingenios imposibles» (las plumas del ave fénix...), queda fijada la intangible amistad como ejemplo por excelencia de las maravillas reales. Matheu, desde su misonista visión de la realidad y el centralismo de su concepción de la Corona, denuncia la forma de entender la literatura, la ciencia y la política que subyace en la defensa indirecta de las maravillas de Lastanosa efectuada por Gracián en «Los prodigios de Salastano». Tal crítica le «refleja» pero, sobre todo y paradójicamente, trasparenta a su pesar una imagen de los amigos atacados más moderna de lo que creíamos y de lo que le hubiera gustado que supiéramos.

Referencias bibliográficas

- ARCO, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- , *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, 1950. 2 vols.
- BACON, Francis, *Novum organum (La gran restauración)* [1620], ed. Miguel Ángel Granada, Madrid, Tecnos, 2011.
- CASTÁN, Adolfo, «Los restos de la Cueva del Toro y el fondo de una leyenda», en *XVII Congreso Nacional de Arqueología (Logroño, 1983)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 919-931.
- DOMÍNGUEZ, Almudena, «Hallazgos prehistóricos en el Prepirineo oscense: El dolmen de la Piatra y la Cueva Artica», *Caesaraugusta*, 61-62, 1985, pp. 119-129.
- EGIDO, Aurora, y José Enrique LAPLANA (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a la memoria de Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008. <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/57/_ebook.pdf>.
- , «De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos», en *El Ingenioso Hidalgo (Estudios en homenaje a Anthony Close)*, ed. Rodrigo Cacho Casal, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 99-111.
- , «Gracián y Lastanosa: Universalidad compartida y paradojas morales», en *El inquiridor de maravillas...*, coord. Mar Rey y Miguel López Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011, pp. 59-109.
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo* [1844], ed. José Luis Calvo Carilla, Huesca / Teruel / Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Prensas Universitarias de Zaragoza / Diputación General de Aragón (Larumbe, 69), 2010.
- GARCÉS, Carlos, y José Enrique LAPLANA, «Baltasar Gracián: cartas y noticias desconocidas», *Voz y Letra*, 13, 2, 2002, pp. 61-79.
- GIL, Fermín, «Perfiles de Lastanosa, ciudadano de Huesca y mecenas de Gracián (Estado de la cuestión)», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a la memoria de Domingo Ynduráin*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 193-252.

- , «Del objeto prodigioso al prestigio literario. El coleccionismo pautado de Vincencio Juan de Lastanosa, mecenas de Gracián», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40, 1, 2010, pp. 99-122.
- GONZÁLEZ, Elvira, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.
- JERÓNIMO DE SAN JOSÉ, Fray, «Fragmentos inéditos de —. (Descripción del Sto. Desierto del Cardón en Cataluña a un religioso descalzo carmelita en Indias)» [1620], *El Monte Carmelo*, 11, 1910, pp. 375-379 y 401-405 [Edición del Ms. BNE 6632, ff. 245r-250v].
- , «Cartas de — al cronista Juan F. Andrés de Ustarroz», ed. José Manuel Blecua, *Archivo de Filología Aragonesa*, B, II, 1945, pp. 33-150.
- JOLY, Monique, «Nuevas notas sobre la figura del guía en *El Criticón*», *Criticón*, 33, 1986, pp. 37-50.
- MATHEU, Lorenzo, *Crítica de reflexión y censura de las censuras. Fantasía apologética y moral escrita por el doctor Sancho Terzón y Muela, profesor de matemáticas.*, ed. Odette Gorsse y Robert Jammes, *Criticón*, 43, 1988, pp. 73-188.
- MARTOREL, Francisco, *Historia de la Santa Cinta con que la soberana Reina de los Ángeles honró a la catedral y ciudad de Tortosa...*, Tortosa, Jerónimo Gil, 1627.
- MORALEJA, Alfonso, «Los ídolos de Bacon, los engaños de Gracián y los prejuicios de los hermeneutas», en *El mundo de Baltasar Gracián (Filosofía y literatura en el Barroco)*, ed. Juan Francisco García Casanova, Granada, Universidad, 2003, pp. 275-302.
- MORTE, Carmen, y Carlos GARCÉS (coord.), *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007.
- PELLICER, José, *El fénix y su historia natural...*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- REY, Mar, y Miguel LÓPEZ (coord.), *El inquiridor de maravillas...*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011.
- RIBOT, Luis Antonio, *La revuelta antiespañola de Mesina. Causas y antecedentes (1591-1674)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982.

Los encomios burlescos en los versos preliminares de *Don Quijote*

Giselle Cristina Gonçalves Migliari

Universidad de São Paulo

La obra de 1605 de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, exhibe, desde sus páginas iniciales, una relevante complejidad. En este sentido, es posible identificar elementos estético-formales inventivos, además de un discurso paródico característico, antes mismo del inicio de las aventuras del caballero manchego. Los poemas que preceden la narrativa, a diferencia de rendir alabanza a la gran historia a ser contada sobre el loco hidalgo, parecen burlarse del universo caballeresco, además de desmerecer la práctica encomiástica tan corriente en el siglo XVII. Los versos logran expandir su parodia al ridicularizar no solamente los poemas encomiásticos, sino también a los poetas coetáneos de Cervantes, por intermedio de invectivas de carácter personal. Así, es posible encontrar niveles de significados en los sonetos y en las décimas de cabo roto. En este trabajo, se busca dar realce a la oscilación entre los encomios, dignos de poemas preliminares, y las burlas que se entremezclan en los versos que inician la Primera parte del *Quijote*, como forma de destacar el carácter cómico y paródico de la creación cervantina, presentados de manera distinta a la que se espera de poemas encomiásticos tradicionales. De esta forma, Cervantes, al «mostrar con propiedad un desatino», revela su ingenio desde las primeras líneas del texto, líneas que mantienen la comicidad emblemática de toda la obra.

A pesar de la idea que traspasa generaciones de críticos literarios acerca de la «fecunda y amena imaginación en las obras prosaicas»¹ de Miguel de Cervantes, en contraposición a una supuesta y trabada vena poética, es imposible negar la habilidad del escritor español con la pluma, con las rimas y con la versificación. Una prueba de su satisfactoria actuación lírica está, justamente, en su más conocida prosa, *El ingenioso hidalgo Don Quijote*, obra en la que los recursos orientados para la producción del

¹ Fernández de Navarrete, 1819, p. 277.

humor se manifiestan antes incluso del inicio de la historia del caballero manchego. Cervantes, ya en las páginas de apertura de su libro de 1605, presenta diez poemas preliminares, que demuestran alabar al caballero Don Quijote, a su fiel escudero Sancho Panza, a la idealizada princesa Dulcinea, a Rocinante y al autor. Aunque, aparentemente, reproduzcan una forma laudatoria, común en las publicaciones de la época, los sonetos y versos de cabo roto quijotescos parecen guardar, en sí, estrategias retóricas e ingeniosos recursos de composición burlesca, que se funden a una temática en consonancia con la narrativa. Ante tal creación, se espera poner de manifiesto algunos aspectos de los poemas preliminares que abren la Primera parte del libro *Don Quijote de La Mancha*, a fin de destacar el carácter paródico y cómico de esta poesía y establecer su función en el conjunto de la obra, función esta que excede la de simples versos encomiásticos.

Elogios como los presentes en los versos «tendrás claro renombre de valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo, único y solo», o como los de los versos «pero, aunque sobre el cuerno de la luna / siempre se vio encumbrada mi ventura, / tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote!» representan, en un primer momento, genuinos encomios, destinados tanto al escritor de la obra como a su protagonista. Cotejado con otros poemas encomiásticos, que figuran en las publicaciones de los siglos XVI y XVII, el conjunto poético demuestra tener similitudes que también refuerzan su clasificación: designan sus elogios a la historia que se inicia y al autor de la ficción, atienden a formas poéticas análogas y se encuentran posicionados en un mismo espacio en el interior de la obra, o sea, en las páginas preliminares. El propio Miguel de Cervantes exhibe tres sonetos, relativamente similares a los vistos en el *Quijote*, en su *Galatea*, de 1585, firmados por Luis Gálvez de Montalvo, Luis de Vargas Manrique y López Maldonado. En éstos, se pueden observar una valoración del poeta en cuanto militar y cristiano («pero después que diste al patrio suelo / tu alma sana y tu garganta, suelta / de entre las fuerzas bárbaras confusas, / descubre claro tu valor el Cielo; / gózase el mundo en tu felice vuelta, / y cobra España las perdidas musas»), y una estimación de su obra pastoril («la mar sois vos, ¡oh Galatea extremada!; / los ríos, los loores, premio y fruto / con que ensalzáis la más ilustre vida»)². A partir de esa perspectiva, resulta posible considerar que los poemas preliminares del *Quijote* siguen las características de una tradición laudatoria. Sin embargo, al pensar específicamente en los versos quijotescos, se hace necesario retroceder en la obra, con el objetivo de rescatar ciertas aclaraciones acerca de esta lírica.

Miguel de Cervantes, en el prólogo de la Primera parte, atribuye voz a un personaje que, inmerso en un entorno de ficción, actúa como el «autor» del *Quijote*. Además de confesar cierta «dificultad» en la composición de su trabajo³, éste se manifiesta contrario a la realización de un proemio en las formas convencionales, una vez que no le complace incluir los encomios que tan comúnmente figuraban en la época. No obstante, concebía menos aún la posibilidad de «sacar a luz así las hazañas de tan noble caballero», construyendo, paradójicamente, un dilema entre insertar o no el preámbulo

² Cervantes, *La Galatea*, pp. 159-163.

³ La voz del «autor», en el prólogo, dice: «porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo» (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 1998, pp. 10-11).

generalmente admitido en otras publicaciones⁴. Como forma de resolver esta retórica disyuntiva, otro personaje, identificado como un «amigo», surge en el prefacio. Ante el supuesto impedimento literario del compañero, el «amigo» le explica que la dificultad de creación de dichas páginas puede ser remediada con la falsificación de los propios encomios y la atribución de su autoría a personalidades que tengan, de preferencia, alguna designación honorífica, sean reales o no:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de títulos, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averiguen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribisteis⁵.

Al imputar la idea de originar falsos poemas introductorios al «amigo» y al hacer con que el «autor» la acepte, exhibiendo, enseguida, diez poemas conferidos a personajes de los libros de caballerías, Cervantes parece burlar de la práctica de componer engañosos versos encomiásticos, desempeñada por escritores de su época, al mismo tiempo que censura la presunción y arrogancia sugeridas por dicha acción. Se trata, según Edwin Williamson, de «una parodia maliciosa de la cita de autoridades. Se trastoca y ridiculariza una tradición literaria antigua y respetable, demostrando así lo superficial y engañosa que puede ser una parafernalia tan impresionante en manos de escritores insinceros»⁶. Era de ejercicio de algunos poetas forjar sus propios encomios y publicarlos en nombre de personalidades nobles, con el objetivo de atribuir mayor estima al respectivo libro. La crítica alude, posiblemente, a Lope de Vega, considerado escritor de algunos de los versos laudatorios —atribuidos a otros— que permean sus obras⁷.

De la misma manera que el prólogo del *Quijote* realiza una crítica a la cita de autoridades, a partir de una imitación burlesca de un prefacio tradicional, los poemas que abren el libro también reproducen, de manera jocosa, la misma censura a los versos encomiásticos. En estos poemas, son los célebres personajes de la literatura caballeresca los que enaltecen a Don Quijote, a Sancho Panza y a otras personalidades de la narrativa. En el primer poema del grupo, intitulado «Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la desconocida», Cervantes demuestra su reproche a la pedantería literaria a partir de la voz de la hechicera protectora de Amadís de Gaula. Por medio de las décimas de cabo roto, Urganda le aconseja al libro *Don Quijote* no unirse a arrogantes y presumidos, pues, de esta manera, «no te dirá el boquirru-, / que no pones bien los de-», es decir, el presuntuoso e ignorante no juzgará la obra indebidamente. La

⁴ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*. 2004, p. 8.

⁵ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 2004, p. 10.

⁶ Williamson, 1991, p. 126.

⁷ Según Anaya Flores (2008, p. 27) Lope de Vega «llegó a escribir varios poemas laudatorios, firmados por un príncipe, un marqués, dos condes y otros autores, incluso por Camila Lucinda, amante del propio Lope»; Close (2007, p. 125) también resalta que las burlas cervantinas remiten a las siguientes obras de Lope de Vega: *Arcadia*, de 1598, *El Isidro*, de 1599 y *El peregrino en su patria*, de 1604.

hechicera sigue su advertencia: «No indiscretos hieroglí-[ficos] / estampes en el escu-[do] / que cuando es todo figu-[ra] / con ruines puntos se envi-[da]». La voz de Urganda le recomienda al libro no añadirse «indiscretos hieroglíficos» o inadecuados símbolos de ostentación, fundamentándose en la idea de que, cuando el trabajo artístico se muestra más preocupado por las apariencias, se compromete el resultado de la obra⁸. Lo que se observa en los versos de la hechicera es una postura en contra de la práctica encomiástica, paradójicamente dispuesta en un espacio destinado a tal discurso.

La referencia de Urganda se vuelve a Lope de Vega y a la recurrente grabación del escudo de la familia Carpio en varias de sus portadas. Juan Bautista Avalle-Arce, en su estudio introductorio presente en la edición de *El peregrino en su patria* (1604), comenta que «Fénix» presenta una «ornadísima portada en la que campea, en la parte baja del centro, el malhadado escudo de Bernardo del Carpio. Esta portada es como un amplio emblema a toda plana, cuyos “indiscretos hieroglí-” exigen extensa declaración»⁹. Sin embargo, las críticas a Lope no se limitan a escasas exhibiciones. Otras relaciones con el dramaturgo parecen figurar en el poema de Urganda: «hablar latines rehú-[sa] / No me despuntes de agu-[do] / ni me alegues con filó-[sofo]». Era una práctica de Lope de Vega hacer un uso exhaustivo de latinismos y citas filosóficas, como forma de atribuir cierta autoridad al texto. En el prefacio de *El peregrino en su patria*, es posible observar los elementos refutados en el poema de la maga de Amadís. En este prólogo, Lope utiliza variadas citas de filósofos, como las de Aristóteles y Platón, y adorna su texto con diversas expresiones en latín. Toda la ostentación y la pedantería que estos recursos ofrecen, rechazados desde el prólogo del *Quijote*, siguen siendo combatidos en los versos preliminares:

La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo de trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, *Delectatio perficit operationem*, sino debe entenderse por la que el entendimiento recibe. Todos reprenden, mas no dan la causa, pues el Filósofo dijo que *non oportet tantum verum dicere, sed etiam causam falsi assignare*. (...) Pues Platón dijo que no debe el verdadero juez, *quae determinanda iudicio sunt, ab alio discere*. (...) Pero, ¿por qué lo tengo yo de saber, si Cicerón dijo en el primero de sus *Oficios*: *Fit nescio quo pacto, ut magis in aliis cernamus, si quid delinquitur, quam in nobis metipsis*¹⁰.

Los poemas preliminares *Quijote* pasan de la enfática invectiva a su preponderancia burlésca en los demás versos del grupo poético preliminar. En «La señora Oriana a Dulcinea del Toboso», la voz de admiración y envidia de la princesa de Amadís demuestra exaltar la belleza de Dulcinea y su lugar de origen: «¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea, / por más comodidad y más reposo, / a Miraflores puesto en el Toboso, / y trocara sus Londres con tu aldea! / ¡Oh, quién de tus deseos y librea / alma y cuerpo adornara, y del famoso / caballero que hiciste venturoso / mirara alguna desigual pelea!»¹¹. El habla de Oriana, en estos versos, se muestra absurdamente despropositada, una vez que Dulcinea solamente existe como idealización de Don

⁸ Martín, 1991, p. 160.

⁹ Vega, *El peregrino en su patria*, p. 18.

¹⁰ Vega, *El peregrino en su patria*, p. 55.

¹¹ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 2004, pp. 19-20.

Quijote. Todos los elementos resaltados (el pueblo de El Toboso, la vestimenta del personaje y el caballero Don Quijote) son, en realidad, inferiores a los de la dama del paladino de Gaula, y todas las valoraciones, una especie de inversión burlesca o de estima inmerecida, caracterizada por Joaquín Forradellas como «la imagen de un mundo al revés»¹². El hecho de que Oriana anhele aquello que pertenece a Dulcinea, o sea, preferir vivir en la aldea del Toboso, en lugar de Miraflores; adornar su cuerpo con «librea»¹³, en vez de sus vestidos, y escapar castamente de Amadís, como afirma haber hecho la amada de Don Quijote, le atribuye un carácter disparatado y, consecuentemente, cómico al poema. Las contrarias afirmaciones de Oriana pueden ser vistas bajo una mirada irónica, cuando sobrepasadas las condiciones de Aldonza Lorenzo y la burla existente acerca de su origen, de su fisionomía y de su representación en la imaginación de Don Quijote. La idealizada Dulcinea se refiere, en la narrativa, a una campesina de un pueblo cercano, que nada presenta de bello, desconociendo, incluso, la existencia de su idealizador.

En el poema «Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote», Sancho —así como Dulcinea, en el poema de Oriana— ocupa el centro de la admiración y tanto su «jumento» como sus «alforjas», objetos de poco valor, parecen ser envidiados por Gandalín.

Salve, varón famoso, a quien Fortuna,
cuando en el trato escuderil te puso,
tan blanda y cuerdamente lo dipuso,
que lo pasaste sin desgracia alguna.
Ya la azada o la hoz poco repugna
al andante ejercicio; ya está en uso
la llaneza escudera, con que acuso
al soberbio que intenta hollar la luna¹⁴.

El escudero de Amadís de Gaula elogia al compañero de Don Quijote y comenta que este pasó por el «trato escuderil» «sin desgracia alguna», información irrazoable, si consideradas las situaciones sufridas por el escudero durante la narrativa. Se percibe, en los versos de Gandalín, un relieve de los elementos que indican la situación económica y social de Sancho —«azada», «hoz», «jumento»—, por tratarse de un trabajador del campo, de origen humilde¹⁵. Recordemos que, en los libros de caballerías, los escuderos eran nobles e hidalgos que ejercían el oficio escuderil antes de hacerse caballeros andantes¹⁶. De esta forma, parece existir una incongruencia entre la postura esperada de

¹² Comentario presente en nota de número 2, referente al poema «La señora Oriana a Dulcinea del Toboso» (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 1998, p. 28).

¹³ Covarrubias (p. 1085) explica que «porque estos [los criados] tienen muchos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido librea, [...] antiguamente sólo los reyes daban vestidos señalando a sus criados, y hoy día en cierta manera se hace así, para ser distinguidos y diferenciados de todos los demás».

¹⁴ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 2004, p. 20.

¹⁵ Martín, 1991, p. 143.

¹⁶ Información presente en la tercera nota del poema «Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de Don Quijote» (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 1998, p. 29).

un escudero y los elementos resaltados por Gandalín en el poema, lo que denota, en los versos, un carácter de mofa contra Sancho, promovido por el compañero de Amadís.

El elogio de lo no elogiabile, visto en los sonetos de Oriana y de Gandalín, también se repite en otros poemas. En los versos «No puedo ser tu igual, que este decoro / se debe a tus proezas y a tu fama»¹⁷, presentes en «Orlando Furioso a don Quijote de La Mancha», la voz de Orlando enaltece al caballero manchego por hazañas no reconocidas en la historia. Orlando parece elogiar a Don Quijote al declarar ser un «invicto vencedor, jamás vencido». Así como las afirmaciones de la amada de Amadís, las opiniones de Orlando acerca de Don Quijote se muestran incoherentes. Durante la narrativa, se verifica que el caballero de la Triste Figura es derrotado en las batallas que su imaginación engendra, lo que le hace actuar mucho más como un perdedor que como un conquistador de «proezas». Se hace importante destacar que la voz del poeta Orlando, en este caso, es también la voz de un loco, que habla de dentro de su locura y asume compartir dicho estado mental con Don Quijote, al comentar que «como yo, perdiste el seso»¹⁸. El enaltecimiento ofrecido al caballero, proveniente de un loco que así se reconoce, no desencadena encomios, sino una interpretación irónicamente antagónica.

Ya en «Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha», el caballero andante literario abulta su propia imagen para, en la última estrofa, elevar aún más la actuación de Don Quijote dentro de la actuación caballerescas: «Mas, aunque sobre el cuerno de la luna / siempre se vio encumbrada mi ventura, / tus proezas envidio, ¡oh, gran Quijote!»¹⁹. Don Belianís confiesa su deseo de gozar de las hazañas quijotescas, aunque se sepa, por la narrativa, que sus hechos son ínfimos. Así como ocurre con Orlando, el hecho de que Don Belianís elogie a un loco y mencione una postura de Don Quijote contraria a la vista en el transcurso de la obra hace con que se entiendan como disparates las afirmaciones del caballero griego. Don Quijote es, en la narrativa, Alonso Quijano, un hidalgo de La Mancha que enloquece después de leer demasiados libros de caballerías y, a consecuencia de su locura, se imagina un caballero andante; un pseudohéroe que sale perdedor de la mayor parte de las aventuras creadas por su imaginación.

De la misma forma que ocurría con los falsos encomios, creados por poetas en elogio propio, con reverencias un tanto forjadas, hay también en los versos preliminares una falsificación de las alabanzas. Cervantes compone versos ridículos, por ser conferidos a poetas que nunca podrían serlo. Nada, sin embargo, parece diferenciar a los personajes-poetas de las atribuciones inventadas por los autores del entorno cervantino, una vez que tanto los fingidos nobles y escritores como los caballeros representan menciones ficticias. Según Jerónimo Anaya Flores, «las alusiones a los personajes y a la obra son humorísticas, pues el autor se revela como un poeta que hace hablar a unos poetas ficticios que elogian a otros personajes también ficticios.»²⁰. Así, por detrás de aparentes encomios se pueden verificar críticas concebidas por Cervantes a los poetas de su

¹⁷ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 2004, p. 22.

¹⁸ Según Ghirardi (2005, p. 308) «é o louco imaginado por Ariosto que Cervantes quer como leitor e apresentador de seu *Quixote*. Bem por isso o Orlando do soneto lembrará ao Quixote a loucura comum».

¹⁹ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 2004, p. 19.

²⁰ Anaya Flores, 2008, p. 28.

entorno y a la elaboración poética laudatoria. Además de eso, es posible inferir de los versos un escarnio destinado a los libros y personajes caballerescos, sumergido en presuntas alabanzas. Se trata de un juego paradójico creado por el autor, un equilibrio entre burla aguda y decoro. No se dirige ninguna crítica a cualquier escritor explícitamente, aunque, en la época, las connotaciones probablemente hayan sido comprendidas. El arte de la mofaría, en este caso, es desempeñada por Cervantes respetando una manera típicamente cortesana²¹. De acuerdo con Rodrigo Cacho Casal:

Se trata por tanto de buscar un delicado equilibrio entre burla aguda y decoro, pues de lo contrario se caería en la vulgaridad y el efecto conseguido sería el inverso: el que quedaría en ridículo sería el mismo orador. Las gracias deben combinar agudeza y urbanidad²².

No podemos olvidarnos de que uno de los objetivos de la narrativa cervantina, explícito desde el prólogo, se refiere al intento de «derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más»²³. Como afirma Alonso López Pinciano, en su *Philosophía*, las historias de caballeros andantes no tratan de una imitación verosímil, «sino disparates, [...] los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad»²⁴. El autor del *Quijote* parece estar de acuerdo con Pinciano al elabora poemas en los cuales los poetas-personajes ocupan una posición de descenso ante las personalidades ficticias quijotescas. Cervantes da origen a una relación encomiástica en la que solamente personalidades dispuestas en una posición menos elevada que la del propio Don Quijote podrían ofrecerle dichos encomios. Al loarlo, los caballeros literarios se inferiorizan, en un engendrado escarnio de Cervantes, que parece burlarse de todos los involucrados.

Tanto la obra de Lope de Vega como los libros de caballerías se convierten en críticas de Cervantes por poseer convergencias en su proceso de elaboración artística. Según afirma Anthony Close, el foco de la censura de Cervantes no se encuentra en el tipo de literatura, sino que se extiende a toda y cualquier obra literaria que se distancie de los principios de verosimilitud y decoro: «la comedia y los libros de caballería están aquejados, en la mente de Cervantes, de la misma dolencia»²⁵. Ya los elogios no pertinentes, hechos por los autores de los poemas a los personajes del *Quijote*, parecen causar una depreciación de las propias figuras caballerescas. En las palabras de Adrienne Laskier Martín:

²¹ Para Baltassare Castiglione, el cortesano ideal trabaja con la ambigüedad, con el llamado «derivar» de las palabras, con las metáforas y comparaciones, con la disimulación y la ironía, siendo necesario, en todas estas maneras, «considerar la disposición de los oyentes». En Castiglione, *El cortesano*, p. 318. Como afirma Rodrigo Cacho Casal (2007, p. 11) «el cortesano ideal del Renacimiento sabe manejar con destreza el arte de las burlas y motejar sin caer nunca en lo vulgar o en lo gratuitamente obsceno o escatológico. Este, así, logra demostrar su inteligencia y agudeza en la creación de gracejos que oscilan entre lo serio y lo burlesco, sin distanciarse del elemento decoroso, que determina su actuación delante de contextos diversos. La combinación resulta en un tono cómico tenido como más «agudo», por no presentar todos sus significados en la superficialidad de los versos. Este sería uno de los recursos utilizados por Cervantes en los poemas preliminares, que permite hacer con que los versos, aparentemente serios, sean, en realidad, burlescos.

²² Cacho Casal, 2007, p. 11.

²³ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, 1998, p. 19.

²⁴ López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 172.

²⁵ Close, 2007, p. 142.

En estos versos los héroes de antaño dan un enorme salto adelante en el tiempo para reflexionar con admiración sobre la historia de don Quijote. Para Amadís de Gaula, Orlando Furioso y Belanís de Grecia, nuestro héroe es el mejor caballero andante de todos los tiempos. Pero, al ensalzar las disparatadas proezas de don Quijote como superiores a las suyas propias, estos míticos paladines-poetas participan sin saberlo en un escarnio manifiesto. Se trata de una burla literaria que satiriza genialmente el libro de caballerías. Porque a fin de cuentas, elogiar a un loco significa ser un loco²⁶.

Los poemas que, en un primer momento, se presentan coherentes con la forma encomiástica, revelan pertenecer a la categoría de versos burlescos. Cervantes parece componer versos que bromean de la costumbre vigente de utilización de los laudatorios en las introducciones de los libros; algunas veces tratándose de versos forjados. El autor expande su crítica a las demás expresiones arrogantes, promovidas por autores de la época, siendo posible reconocer, en medio a los poemas, un carácter invectivo contra Lope de Vega. Así como los poetas, el autor del *Quijote* atribuye la autoría de sus versos a las personalidades ficticias, ridículamente parodiadas por personajes de la literatura caballeresca. Además, manifiesta cierta discrepancia entre las afirmaciones de los poetas-caballeros y las situaciones quijotescas, lo que responde por el desencadenamiento de un tono cómico en poemas aparentemente serios. Lo que tenemos, por lo tanto, no son versos encomiásticos tradicionales, sino su parodia, verificada, solamente, a partir del reconocimiento de los elementos de composición de la obra *Don Quijote*, que demuestran alcanzar las incongruencias y, consecuentemente, la comicidad de los versos preliminares.

Referencias bibliográficas

- ANAYA FLORES, Jerónimo, «Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 32, 2008, pp. 17-74.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26.
- CASTIGLIONE, Baltassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro de edición de los Clásicos Españoles, 1998.
- , *Don Quijote de La Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, São Paulo, Prol Gráfica, 2004.
- , *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 2006.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta Real, 1819.

²⁶ Martin, 1988, p. 350.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/72392516192387941060891/p0000005.htm>
[Consultado 02/02/2012]

GHIRARDI, Pedro Garcez, «Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso», *Revista USP*, 67, 2005, pp. 304-308.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

MARTÍN, Adrienne Laskier, «Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Anthropos, 1988, pp. 349-356.

—, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991.

VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Editorial Castalia, 1973.

WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

Decente colocación de la Santa Cruz de Patón y la devoción popular

Juan Carlos González Maya
Universidad Islas Baleares

La presente comunicación arranca del interés de un grupo de investigadores de la Universidad de las Islas Baleares por la obra inédita del Maestro Jiménez Patón. El proyecto¹ que nos viene ocupando los últimos meses de nuestra investigación se centra en una parcela poco conocida de su obra, lejos de sus preocupaciones filológicas: la que trata de los problemas sociales de su época, atendiendo a una doble orientación. Por un lado, la del cronista, con el acercamiento a la problemática del campo manchego y andaluz por la temida invasión de la langosta (*Discurso de la langosta, que en el tiempo presente aflige y para el venidero amenaza*, publicado en 1619); por otro, la del docente o reformador, aquella que nos desvela su preocupación por la limpieza de sangre y su marcada mentalidad inquisitorial (*Discurso a favor del santo y loable estatuto de la limpieza*, publicado en 1638) o discute acerca de los lugares donde debía tenerse presente la Santa Cruz o ser retirada (*Decente colocación de la Santa Cruz*, publicado en 1635). Estos dos últimos tratados apologéticos nos acercan al perfil más fanático del que fue también comisario y notario del Santo Oficio: el de la persona preocupada por la pureza de la raza y el del represor de las comunidades hispanojudía e hispanomusulmana, propio de la violencia del integrismo religioso católico imperante en la época.

En el contexto de un país convulso, lastrado por las guerras y dominado por el poder omnímodo de la Iglesia, se inscribe esta *Decente colocación de la Santa Cruz*, texto profundamente imbuido de una retórica cristiana propia de los tratados morales de su tiempo y de ese aroma de exclusión hacia todo lo diferente o ajeno. En ese contexto,

¹ Proyecto FFI2008 01510, del Ministerio de Ciencia e Innovación, «Edición crítica y estudio de los ‘Comentarios de erudición’ (1621), y de otros textos inéditos, del Maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640)».

pues, de obsesión, cabe ubicar el edicto del Supremo Consejo de la Santa Inquisición que da origen a nuestro librito, surgido como respuesta a los abusos e irreverencias en los que había caído el empleo de la sagrada insignia, y para que con ello vivan «los hombres más advertidos que hasta ahora» (f. 30v). Aunque nuestro texto reproduce sus fragmentos más significativos, desgraciadamente no hemos podido dar con la fecha de publicación. No obstante, no resultaría aventurado ubicarla entre 1621, porque se da por muerto a Felipe III y el 20 de octubre de 1626, fecha de un edicto de la Inquisición mejicana idéntico al nuestro².

En la época en que se escribió el opúsculo (impreso en 1635, pero con licencia del Ordinario de noviembre de 1628, por tanto siete años en los que permaneció en el limbo), el Maestro dio cumplimiento a dos de los mandamientos principales de la que era su familia: el de guardián de la herejía y el de protector de la moralidad pública³, circunscribiendo así su tarea más en la parcela social coercitiva, cercenadora de la libertad de conciencia, que en otra más libre, expresión personal de una devoción más sentida o profunda. Esta última línea, de fértil creatividad en la centuria anterior, se vio brutalmente cercenada por el firme atrincheramiento de la iglesia postridentina, más preocupada por las prohibiciones o los castigos (como los estatutos de limpieza) que por el impulso espiritual.

En esta época, pues, una vez acabada ya con la última disidencia morisca (1615)⁴ y prácticamente sin herejes a los que combatir, la Iglesia barroca española se vuelca sobre todo en la expresión más exterior y visual del sentimiento religioso, extendiendo sus tentáculos hacia toda la sociedad y la cultura en su magno intento de construcción de una suerte de religión nacional, rigurosamente controlada por el clero. Se convierte así en una institución fuertemente jerarquizada y de amplia autoridad, celosa guardiana de la doctrina contrarreformista, que preconizaba especialmente una pedagogía basada en la represión y el castigo cuando fallaba la persuasión.

No vamos a entrar ahora en el ámbito de la predicación porque nuestra *Decente colocación* no se inscribe en esta línea, aunque comparte el mismo afán de control ideológico o de adoctrinamiento social consabido. Tampoco se escribió para formar parte de ninguna esfera preceptiva, labor ésta que correspondía a la Suprema con el edicto mencionado.

Cabe citar, como principales antecedentes del opúsculo, una carta del famoso humanista Pedro de Valencia dirigida al arzobispo de Toledo don Bernardo Sandoval y Rojas, a la sazón Inquisidor General de España (1608-1618), para que actuara contra el abuso de poner cruces «en muchas partes por las calles y casas donde hay rincones y lugares acomodados para que los que pasan se puedan retirar a orinar de día y hacer otras mayores inmundicias de noche» (f. 1v), fechada en Madrid el 5 de agosto de 1609⁵. Llama poderosamente la atención que no se mencione este importante precedente, que tal vez tuviera como consecuencia un decreto de Felipe III al que se cita,

² Alonso, 1977, p. 31.

³ Kamen, 2004, p. 84.

⁴ Según Kamen, entre 1615 y 1700, «las persecuciones de moriscos constituyeron el 9 por 100 de los casos juzgados por la Inquisición» (2004, p. 221).

⁵ BNE, ms. 11160, ff. 1r-4r, *Discurso de Pedro de Valencia dirigido al Arzobispo de Toledo sobre que no se pongan cruces en los lugares inmundos*.

en el que «se despacharon por todo el reino cédulas en que mandaba Su Majestad que se quitasen y borrarasen las cruces de todos los lugares indecentes» (f. 8), diferente al de su sucesor el cuarto Felipe aunque con idéntica prohibición al que es objeto de nuestro estudio. Es posible que Patón no tuviera a la vista el escrito de Valencia de sólo tres páginas y media, pero también lo es que siguiera copiándolo o que ambos acudieran a las mismas fuentes: sus contenidos e intenciones no difieren. Me inclino a pensar que voluntariamente lo elude.

Otro antecedente significativo habría que situarlo en 1578, en el primero de los sínodos valencianos de san Juan de Ribera⁶, arzobispo de Valencia, patriarca de Antioquía y prototipo de los contrarreformistas, donde se manifiesta la misma preocupación sobre la colocación de las cruces en los rincones públicos, asunto sobre el que volveremos más adelante. El patriarca valenciano, el gran impulsor de la expulsión de los moriscos de 1609⁷, deja su impronta en el texto como un «celoso de la religión». Pero ¿qué se debía entender entonces por “celoso”? Si consultamos el diccionario, nos diría que «el demasiado vigilante». Hoy lo podríamos integrar en la categoría de integrista o fundamentalista cristiano.

Tampoco es imposible que Patón conociera la descripción histórica que Justo Lipsio hizo en su librito *De Cruce* (1593), cuyo detallismo en la descripción de los tormentos sobre la cruz es sobrecogedor; pero no ahonda en ello Patón, a quien no interesa tanto los pormenores de los refinamientos de la crueldad como el abordar una cuestión principal desde su púlpito: la reforma de los abusos que sufre la Santa Cruz.

De esto se trata, pues, de un texto de reforma de abusos. Como en el opúsculo de Pedro de Valencia, interesa la elaboración de unas pautas exteriores de conducta bien claras; el ejercicio de un control riguroso sobre el bien y el mal; y la glosa del valor y significado del símbolo cristiano por excelencia, apoyado en una serie de autoridades históricas o eclesiásticas. Para conseguir su propósito se acude a varios tópicos como el miedo a la infección herética o el topos tradicional de la vida cristiana como milicia (f. 30v), del *miles christianus* (no en la lectura erasmista) al servicio del «Dios de las batallas» (f. 9) en permanente lucha contra los enemigos de la fe: «temporales, espirituales, infieles paganos, necios idólatras, herejes, turcos mahometanos o cismáticos». Éste es un argumento tan antiguo como la Biblia. En los escritos de Jeremías se atestiguan numerosas citas del Dios de las batallas, de las venganzas, de las represalias o de las iras; y en la *Epístola a los Efesios* de san Pablo (6, 10-17), al definir la armadura del cristiano, se fijaron los términos de esta singular contienda. De forma que en la literatura occidental, ambos tópicos han gozado de amplia difusión y copiosa recreación literaria, conformando uno de los repetidos fundamentos de la retórica cristiana.

Patón emplea, además, la mención de algunos ejercicios militares de la Historia como demostración del triunfo de la fe o de la cruz. El paralelismo, de origen bíblico, siempre ha demostrado su eficacia como arma preferente de la acción pastoral de la Iglesia. Dos son los ejemplos. El primero, las reiteradas alusiones al emperador Constantino I el

⁶ *Synodus diocesana Valentiae celebrata, praeside illustrissimo ac reverendissimo D.D. Ioanne Ribera, Patriarcha Antiocheno & Archiepiscopo Valentino*. Valencia, Pedro de Huete, 1578.

⁷ Según H. Kamen, «el más implacable enemigo de los moriscos» (2004, p. 219).

Grande, en especial la de su triunfo contra el tirano Majencio y el sueño o visión de la Santa Cruz que le condujo a la victoria («*In hoc signo vinces*») y le llevó a convertirse al cristianismo. El segundo paradigma, es un episodio de la llamada «cruzada» de la reconquista que el autor recuerda con añoranza: «la milagrosa batalla de Las Navas de Tolosa», y la intercesión o visión de otra cruz en el cielo, que fue la que guió a las tropas cristianas en la victoria final contra el infiel. No son baladíes las ilustraciones. Aunque el apunte es breve, con ellas se enseña que la devoción a Cristo mueve montañas: es capaz de vencer al enemigo más encarnizado, elevar la moral del guerrero o convertir a los paganos. Pensemos que el argumento no era nada novedoso para los fieles de la época. Santos luchadores como san Jorge, san Miguel o, sobre todo, Santiago, ya formaban parte del imaginario colectivo; y conocidas órdenes religioso-militares y algunas religiones mendicantes, con sus cruces grabadas en el pecho, son mencionadas por el Maestro por su empeño en la defensa del cristianismo.

Que la cuestión militar era un recurso acreditado y provechoso del adoctrinamiento social, era moneda corriente teniendo en cuenta la importante presencia de la religión en los hombres y mujeres de la época, quienes todavía tenían presente el espíritu de la Reconquista. Que se les presentase a la imaginación episodios históricos donde la cruz orbitaba como centro casi exclusivo de la devoción cristiana, también nos mostraba a una Iglesia militante al mismo tiempo que triunfadora. En algunos casos se procede con descripciones tremendamente efectistas, visuales, o directamente graciosas, como las cruces que aparecieron en los vestidos de unos judíos y que éstos no se podían quitar o los episodios de las cruces tatuadas, o «labradas a fuego» en algunas partes del cuerpo de los infieles, como la de los moros de la Cabilia argelina llamados azuagos (siglo XVI), que la llevaban marcada en la mejilla derecha como señal distintiva de su fe, al considerarse descendientes de cristianos (vándalos). Un ejército de «ciertos turcos» que sirvió de presente del rey persa Cosroes II al emperador bizantino Majencio por su ayuda militar en una guerra de sucesión, la llevaba marcada en la frente. Contaban satisfechos los otomanos que la marca les había ayudado a vencer una epidemia de peste. Episodio que nos remonta a los libros bíblicos del Apocalipsis y de Ezequiel, donde se cuenta cómo marcaban con un sello en la frente a los servidores de Dios (*Apocalipsis* 7, 3; 9, 4; 13, 16 y 14, 1); pero sobre todo a la conversión del infiel, que es lo que interesa, más si tenemos en cuenta que éstos aborrecían la santa cruz y las santas imágenes como se afirma (f. 26v). A pesar de que la resistencia de los conversos ya era mínima o nula, todavía Patón exterioriza su tendencia racista, arremetiendo contra los que acusa de seguir practicando sus ritos camuflados: «infieles que andan encubiertos entre nosotros de cometer en ellas algunas blasfemias heréticas con oprobio de golpes y otros géneros de desprecio» (f. 26).

Algunos de estos episodios del triunfo de la Cruz Santa y otros eran moneda común y podían estar presentes en la conciencia de los fieles por obra de los sermones, de algunas diversiones como el teatro, de la pintura o de disertaciones como la nuestra u otras, y consiguen reforzar la idea del cristiano que forma parte de una milicia cuyo único capitán es Cristo, incidiendo en la percepción de la licitud de la guerra. El léxico aplicado favorece este concepto de militarización: «porque es trofeo del mismo Cristo Dios hombre, freno y asombro del diablo, armas de los cristianos, escudo que rechaza

las flechas del enemigo demonio, celada que defiende la cabeza, loriga y peto que ampara la persona, señal de victoria» (ff. 27v-28).

Desplegada, pues, con contundencia esta doctrina pseudomilitarista católica, que bien podríamos asociar al *miles christianus* proverbial, la idea se desliza subrepticamente en el cauce de la vida cotidiana española presentando una clara e inequívoca disyuntiva a la vasta mayoría de la población: la obediencia o la disidencia. Pero como no podemos pasar por alto la fuerte implantación de la religión en todas las capas de la sociedad, a nuestro soldado cristiano no le quedaba más remedio que obedecer. Ése era su cometido. El decreto de la *Decente colocación* es una piedra más en esa dirección: control del pensamiento, pero también de las prácticas, pivotando sobre prohibiciones, amenazas, miedos, castigos o incluso delaciones. Para muchos es el síntoma más palpable de la decadencia de la religiosidad española, después del reformismo de la primera mitad del siglo xvi.

El celo desmesurado o la potestad censora de la institución religiosa llevó a la expresividad de lo religioso a auténticas cotas de obsesión, insensatez y exageración, rayando a veces en lo cómico, como veremos a continuación, con la excusa de la «reforma de abusos», de la salvación del alma o de la muralla para defender la ortodoxia contra la herejía u otras desviaciones. Como el culto se practicaba de manera rigurosa y puntual, resultaba imprescindible establecer unas pautas de conducta bien concretas. Patón, en este sentido, tampoco fue original. El gran tema recurrente de su opúsculo, el uso de cruces pintadas en las paredes o erigidas en el suelo para evitar inmundicias, ya había recibido tratamiento y quejas en escritos de años anteriores.

Podríamos relacionar numerosos testimonios de la época que reflejan esta preocupación. Por su valor, el entremés *Las nueces*, de Quiñones de Benavente (publicado en 1643); el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas (1627); un epigrama atribuible a Góngora, «A don Diego del Rincón»⁸; y la *Carta a una monja* de Quevedo (según Astrana Marín, escrita en 1603)⁹; una carta atribuible a Diego Hurtado de Mendoza¹⁰.

Sería inútil dilucidar fechas sobre la costumbre y el chiste, su antigüedad es mucho mayor, de origen medieval y, por supuesto, pagano. Mezclar a los dioses en el acto escatológico era moneda corriente entre los romanos quienes pintaban dos culebras, en alusión a Esculapio, para preservar algunas paredes o rincones de las inmundicias y orines, como nos recuerda Persio¹¹, circunstancia que cita Patón como antecedente manifiesto de las modernas cruces. Del mismo modo que las cruces sustituyeron a las imágenes de Mercurio en las confluencias de los caminos durante los primeros tiempos del cristianismo «para deslucir y borrar las supersticiones gentílicas». La sustitución de un uso pagano por otro cristiano con el mismo fin es un hecho que saluda Patón porque estaba al servicio de una doble finalidad: al tiempo que se hacían desaparecer los «falsos dioses» o la «necia idolatría», se originaban lugares de devoción para el buen cristiano.

⁸ *Obras completas*, n.º 44.

⁹ *Obras en verso*, p. xix.

¹⁰ Hurtado de Mendoza, *Obras*.

¹¹ «Prohíbo —exclamas— que aquí hagáis porquerías”. Tú pinta dos serpientes. “Chicos, el lugar es sagrado; ¡a mear a otra parte!”» (*Sátira I*, 113-114).

La conversión se ilustra también con otros ejemplos, como el nuevo uso de la mezquita de Córdoba y otras.

Así que la cruz llegó a convertirse entonces en un hábito para conjurar las aguas menores en paredes varias, lugares oscuros, callejones o incluso muros exteriores de las iglesias, vicio firmemente censurado por el humanista.

Aunque éste se hace eco del problema de salubridad existente en aquella sociedad, y recalca que algún sitio tiene que haber donde «vacían los muchachos y vulgo sus inmundicias, estiércoles y basuras», no acierta a dar con los remedios. En su irritación por ver la cruz pintada en las paredes, la única alternativa que propone consiste en su sustitución por otras figuras como la de un demonio, un ídolo, un Priapo o un Mahoma escuálido, que hoy levantaría polvaredas de polémica. Le resultaba indignante notar que un objeto sagrado fuente de «la salud, la paz, la verdadera libertad, la vida, la gracia, la sabiduría, la justicia, la santificación del género humano y el remedio universal de todos los siglos presentes, pasados y venideros», se empleara para menesteres tan indecentes.

En cualquier caso, el curioso y piadoso procedimiento de los vecinos para evitar ver sus paredes sucias, debía refrenar a los viandantes a vaciar allí sus necesidades, por el respeto al símbolo sagrado. En el entremés *Las nueces*, de Quiñones de Benavente se lee: «Sale un vejete con un tiesto de almagre. Vengo a poner unas cruces / en el rincón de mi puerta, / que la pudren los muchachos / cuando salen de la escuela»¹².

Al aterrizar en el refranero, Correas ya recogió unas formas que posiblemente fueran anécdota en su origen, pero que se habían convertido en chistes o frases proverbiales: «Solíanse poner cruces en rincones de patios y zaguanes porque no measen en ellos; mas ya está justamente mandado que no se pongan y borrar las que estaban pintadas en deshonestos lugares», añade. Donde el «justamente mandado» nos remite seguramente, al igual que en nuestro caso, al edicto mencionado de Felipe IV porque la redacción de Correas es de 1627.

Además de la cruz con fines de limpieza, Patón se extiende en otros abusos, denunciando repetidos casos de irreverencia en la colocación del símbolo del cristianismo. Uno de los casos que más le preocupan, aparte del citado, era encontrarla en el suelo en lugares o formas donde podía ser pisada. Por este motivo censura las lápidas funerarias, las alfombras, los escritos con cruces, como las cartas, incluso las marcas en los lomos de las reses, porque al tumbarse éstas también son causa de indecencia, haciendo acopio de testimonios civiles y eclesiásticos, como los de los emperadores Teodosio y Valentiniano, san Luis Rey de Francia, Pío IV o san Carlos Borromeo, quienes legislaron sobre ello. Caso curioso es el de los sobres con el que da inicio el opúsculo. Algunos le reprochan que no ponga cruces en los sobrescritos, como hacen todos los «cristianos piadosos», a lo que el Maestro se justifica con el criterio del dominico fray Alonso de Santillán, que hace suyo, quien desaconseja su empleo porque el papel puede emplearse «en ministerios indecentes y aún indignos de nombrarlos»¹³. Por lo que razona Patón que «no es justo que con ese peligro se ponga cruz». Concluyente juicio si consideramos que por aquel entonces todavía no se había inventado el papel higiénico.

¹² *Entremeses Nuevos*, 1643, f. 55v, vv. 228-231.

¹³ La cita es una respuesta verbal del fraile dominico al interrogante de Patón.

Las citas de autoridades civiles y eclesiásticas con veneración a la Santa Cruz son una característica del estilo del librito. Ellas son las que imprimen su estructura al tiempo que ponen de relieve el grado de erudición, religiosa o no, de Jiménez Patón y las relaciones personales y epistolares que mantuvo con elevados representantes eclesiásticos, algo de lo que en alguna ocasión hace gala. En su línea argumentativa, el Maestro refuta, corrobora, amplía o profundiza al hilo de los testimonios que va desgranando, manifestando con ello sus convicciones religiosas y su enorme respeto a las autoridades. Se muestra particularmente interesado con los ejemplos en latín de celebridades religiosas, en las cuales revela una profunda devoción a Cristo y al venerable madero, casi como centros exclusivos de plegarias.

Si tenemos en cuenta que la religiosidad popular es el comportamiento más frecuente de la expresión religiosa, Patón estimó necesario que las reglas desplegadas tuvieran un buen soporte fundamentado de «piadosos y doctos varones» porque su doctrina «es santa y se debe tener y guardar como ellos lo enseñan y aconsejan» (f. 2v). Este conjunto de opiniones, más las esbozadas por el propio humanista, aspiraban a convertirse en elementos decisivos como fundamento de la cohesión social de grupo, fuente y manifestación de la devoción popular. Así, las citas de los santos varones¹⁴ inciden en el aspecto de arma defensiva contra el pecado y las dificultades o peligros, aunque en algunos casos se alcancen cotas que hoy consideraríamos obsesivas o absurdas, como las Tertuliano al aconsejar la señal de la cruz al andar, al vestirse, calzarse, lavarse, sentarse o ante las velas que nos alumbran. San Jerónimo la aconseja como arma para conservar la virginidad; san Ambrosio se preocupa por las heces y suciedades sobre el símbolo cristiano; Teodosio y Valentiniano la prohíben sobre las lápidas; Paulo Diácono cuenta en su *Miscelánea* cómo el emperador Tiberio II, al quitar una cruz de una lápida, se encontró con un «gran tesoro». También se relacionan los escrúpulos del licenciado Ávila alarmado por ver papeles con cruces en envoltorios varios: «los entregan a boticarios o tenderos para envolver ungüentos o otras cosas, las cuales acabadas dan con el papel en el suelo cuando no lo echan en lugar más indecente, que es común en aposentos de enfermos»; o los de fray Jerónimo Román al verla en jarras de refectorios de monasterios, «porque aunque allí parecen bien, después, si se desportillan y no son para servicio en las comunidades, usan dellos en cosas indecentes y poco honestas». Con estos y otros capítulos, se intenta estrechar el círculo de obsesiones y penetrar en los más recónditos órdenes de la vida ordinaria. Así, se llega a desaconsejar su uso en las chimeneas, en las puertas traseras de las viviendas y en las de los corrales; encima de setos; en las cercas de viñas o ranchos; en casas de campo; en la entrada de hosterías, posadas, ventas o mesones y en las ventanas y puertas en general.

Entre tantas insignificancias que perturbaban el espíritu de nuestro venerable Patón y el miedo que provocaba la sola mención de la Santa Inquisición, es normal que con escritos como éste y similares, la población menos culta extremara sus cautelas. ¡De eso se trataba! Su librito salió como comentario del edicto de la Suprema y a él se acude con la reproducción de varios fragmentos. Por ello, en vez de extenderse en más casos de irreverencias o imprudencias varias o de que la gente pensara que se prohibían todas las cruces, Patón, como contrapartida, también hace notar las acciones o las situaciones en

¹⁴ Nótese la vena misógina de don Bartolomé, ningún ejemplo femenino en todo el libro.

que considera justa y conveniente su presencia. Lo único que hace, en este sentido, es recordar lugares comunes ya consabidos, como el santiguarse al levantarse de la cama, al salir de casa, al oír truenos, al entrar a un templo o ante cualquier peligro, costumbres que hoy todavía se conservan. Sobre su colocación da su consentimiento a los mástiles de los barcos, a los escudos, banderas, armas, vestidos (como los de las órdenes militares), monedas, coronas de emperadores, tiaras de papas, calvarios, vía crucis, templos, oratorios y albergues de los pobres; como colgante en el pecho, en el cuello, en los rosarios o en las manos de los exorcistas; en fin, como señales de caminos y en los cadalsos. Nada que cualquier feligrés de la época no conociera fehacientemente. Su esmero, en cambio, llega a desechar por no perniciosas aquellas situaciones o lugares en los que accidentalmente podía formarse el venerable madero, como en los casos de palillos, pajas u hojas secas del suelo o en las rejas de las ventanas y algunos maderos de las puertas.

Como colofón, resulta, a ojos de hoy, difícil comprender toda esta sucesión de remilgos por parte de un estamento tan desprestigiado, corrupto e inmoral como el eclesiástico que, precisamente, por ello revelaba ante la sociedad esta aparatosa ostentación vinculada a una religiosidad que había degenerado en mezquina y superficial, al tiempo que mostraba su gran negocio y preocupación: la salvación del alma. «Con esto, pienso, habré satisfecho a todas las dudas que nos proponen estos días» (f. 23).

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, «... Si no le viera la cruz. Nota gongorina», en *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, 1977, vol. 1, pp. 27-35.
- Entremeses Nuevos de diversos autores para honesta recreación*, Alcalá de Henares, Francisco Roperio, 1643.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis, *Obras Completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, 1967.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Obras*, ed. Nicolás del Paso y Delgado, Granada, 1864.
- KAMEN, Henry, *La Inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, Crítica (Libros de Historia), 2004 [1999].
- PERSIO FLACO, Aulo y Decio Junio Juvenal, *Sátiras*, ed. Rosario Cortés Tova y Manuel Balasch, Madrid, Gredos (Biblioteca Gredos, 106), 2008.
- QUEVEDO, Francisco, *Obras completas de Francisco Quevedo. Obras en verso*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

Un soldado para la conquista y la guerra justa según Sepúlveda

Ivette N. Hernández-Torres

Universidad de California, Irvine

En este ensayo examino algunos de los argumentos a favor de la guerra justa elaborados por Juan Ginés de Sepúlveda en su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, o *Democrates Alter De Justis Belli causis apud indos* (escrito *circa* 1547). En particular prestaré atención a la glorificación de la guerra a través de la figura del soldado y las justificaciones que el autor elabora para la conducta bélica. Me interesa ver en detalle cómo Sepúlveda se acerca a uno de los argumentos claves contra la conquista de las Indias: la crueldad desplegada por las tropas españolas en el Nuevo Mundo. Estudiaré cómo Sepúlveda justifica la intensidad de la guerra y cómo esto lo lleva a aceptar el uso del terror y la violencia extrema como componentes necesarios de la conquista. Además, analizaré la argumentación retórica que defiende una ética de la magnanimidad mientras a la vez se promueve el uso de la violencia y el terror sin que esto suponga un problema moral para el soldado.

Para mis propósitos es importante ilustrar cómo Sepúlveda define al soldado y su relación con la guerra. En primer lugar, el autor asevera que el cuerpo humano está naturalmente equipado para enfrentar la primera causa de justificación para la guerra: la guerra en defensa propia. Esto es posible porque la naturaleza ha provisto a los hombres de dos manos, «que pueden suplir a las uñas, a los cuernos, a los colmillos, a la lanza y a la espada, porque pueden manejar todo género de armas»¹. Sepúlveda sigue muy de cerca la descripción de Aristóteles sobre el cuerpo humano que aparece en el Libro 1 de la *Política*, en la cual los brazos pueden usarse para el peor fin y no necesariamente para su función principal («al servicio de su sensatez y su virtud»)². Estas dos manos están

¹ Sepúlveda, *Tratado*, pp. 75-77.

² Aristóteles, *Política*, (I, 2, 1253a 49).

acompañadas, según Sepúlveda, de «talento e industria sagaz y diligente»³. No obstante, «talento» e «industria» no equivalen a la referencia aristotélica, que menciona sensatez y virtud⁴. Este mínimo aunque importante cambio sobre las funciones asignadas al cuerpo humano se destaca porque viene a definir la guerra como un evento natural diseñado para la adquisición de bienes, siguiendo de cerca el argumento de Aristóteles en la *Política*: «el arte de la guerra será en cierto modo un arte adquisitivo, puesto que la caza es una parte suya. Y ésta debe practicarse frente a los animales salvajes y frente a aquellos hombres que, si bien han nacido para ser gobernados, se niegan a ello, en la convicción de que esa guerra es justa por naturaleza»⁵. Esto le permite a Sepúlveda obviar la referencia de Aristóteles en su formulación sobre la ética inherente al cuerpo humano en su relación con la prudencia y la virtud. Más adelante regresaré a este tema de la adquisición ligado a la guerra.

Esta definición del cuerpo humano es diametralmente opuesta a la que propone Erasmo, quien en su adagio titulado *Dulce bellum inexpertis* (La guerra atrae a quienes no la han vivido) dice que Dios «creó desnudo al hombre, débil, tierno, desarmado, de carne blandísima y cutis delicado»⁶. Es necesario recordar aquí que tanto en el *Demócrates primero o Diálogo sobre la compatibilidad entre la milicia y la religión cristiana* (publicado en Roma en 1535) como en el *Demócrates Alter* Sepúlveda incluye al personaje de Leopoldo, quien discute y argumenta desde una perspectiva erasmista y pacifista⁷. Erasmo define el cuerpo y su relación con la naturaleza otorgando más importancia a la niñez, la dependencia de otros y la necesidad de la amistad y la comunidad. De esta manera, la función de ambos brazos consiste en ser «capaces de abrazar» y no en hacer daño⁸. Erasmo rechaza la postura aristotélica relacionada a la violencia pero a su vez favorece al filósofo en cuanto a su concepción del ser humano como animal político que necesita vivir en comunidad porque depende de otros. Más aún, Erasmo considera a todas las armas construidas por los humanos como «antinaturales, inventadas por una técnica diabólica para destruir a otros hombres»⁹. El interlocutor de Demócrates (Leopoldo) arguye no sólo desde una perspectiva asociada al pacifismo erasmista, sino también desde el protestantismo (luterano) y, en consecuencia, sus argumentos deben entenderse como heréticos.

Volviendo a Sepúlveda y su defensa de la capacidad natural de los humanos para hacer la guerra, éste añade dos características necesarias que deben poseer los soldados: valentía y magnanimidad. Sepúlveda sigue utilizando de cerca los textos aristotélicos, esta vez la *Ética a Nicómaco*. Por un lado, la valentía es definida en *Demócrates primero* como «hábito del alma que con razón temple el temor»¹⁰. En otras palabras, la valentía es una condición que le permite al ser humano confrontar los peligros de la

³ Sepúlveda, *Tratado*, p. 77.

⁴ Hay que recordar que «industria» significaba «maña, diligencia y solercia con que alguno hace cualquier cosa con menos trabajo que otro» (Cov., p. 1095). Todas estas palabras se asociaban consistentemente con la guerra, en especial con los comandantes.

⁵ Aristóteles, *Política*, I, 8, 1256b 59.

⁶ Erasmo, *Adagios*, p. 202.

⁷ Ver Huxley, 1980, p. 62.

⁸ Erasmo, *Adagios*, p. 202.

⁹ Erasmo, *Adagios*, p. 207.

¹⁰ Sepúlveda, *Tratado*, p. 199.

guerra y la muerte sin perturbación. En el *Democrates Alter*, por ejemplo, Sepúlveda describe la relación entre la valentía y la guerra de la siguiente manera: «es muy necesario que quien emprende guerra por causas justas y necesarias, no la haga con ánimo abatido y remiso, sino con presencia y fortaleza de ánimo, y no dude en arrojarse á los peligros cuando su deber lo pida. Y aun el deleitarse con la guerra misma, sea cual fuere su causa, es indicio de ánimo varonil y esforzado, y prenda de valor ingénito y adulto»¹¹. Por otra parte, la magnanimidad es definida como un «hábito del alma que templá los deseos de grandes honras»¹². Esta virtud ética tiene la función de moderar una emoción negativa que puede llevar a acciones reprobables, es decir, templar el deseo excesivo de gloria y honor que puede resultar en acciones extremas.

De particular interés resulta la relación entre magnanimidad y la definición de la guerra que he citado de Aristóteles como un arte de adquisición natural. En este caso, un deseo inmoderado de honores (un exceso asociado a la valentía) es supuestamente controlado por un atributo ético del soldado que modera lo que precisamente le impele a luchar. Para Aristóteles, hay dos tipos de adquisición: primero, una adquisición relacionada al manejo del hogar o lo propio que contempla límites para la acción humana; un segundo tipo está relacionada al arte de conseguir riquezas, lo cual implica una falta de límites a la cantidad de bienes que alguien puede adquirir¹³. Uno de los problemas confrontados por Demócrates es cómo responder a la crítica hecha contra los soldados españoles y a los conquistadores en las Indias sobre su deseo insaciable de oro y riquezas. En otras palabras, ¿cómo él puede conciliar la paradoja de los soldados que cometen actos de extrema violencia con la necesidad de ser magnánimos descrita por él mismo? ¿Cómo contestar a esta pregunta central? Pienso que este tema forma parte importante del argumento en el *Democrates Alter* a favor de la guerra justa, uno que a Demócrates le resulta extremadamente difícil de explicar retóricamente. Veamos cómo lo intenta hacer.

Sepúlveda identifica cuatro causas principales para justificar la guerra, la mayoría relacionadas a la tradición teórica de la guerra justa sobre todo a partir de San Agustín y Tomás de Aquino¹⁴. Las causas incluyen, primero, el derecho a la autodefensa; segundo, el derecho a recuperar propiedad o territorios perdidos; tercero, el derecho a castigar culpables para así enseñar una lección e imponer ejemplos a seguir; y cuarto, someter por la fuerza a aquellos que necesitan ser subyugados debido a su condición natural y que rehusan obedecer. Ya que mi intención es explorar la paradoja que supone el ejercicio de la violencia extrema y la magnanimidad en la conquista y colonización de las Indias, me concentraré más en las dos últimas causas para declarar una guerra justa: el castigo y la imposición de obediencia y la aceptación de las reglas de una cultura que se concibe como superior.

Uno de los argumentos más importantes de Leopoldo sobre la guerra en las Indias tiene que ver con el tipo de guerra que se está llevando a cabo contra las poblaciones

¹¹ Sepúlveda, *Tratados políticos*, p. 53.

¹² Sepúlveda, *Tratado*, p. 200

¹³ Ver Aristóteles, *Política*, I, 8, 1256b 58-60.

¹⁴ Ver el libro de Russell sobre la guerra justa en la Edad Media. Sobre la guerra justa y el pensamiento cristiano, ver Bainton. Para un buen compendio de los escritos sobre la guerra de Tomás Aquino, ver la colección editada por Sigmund.

nativas: «esta guerra de los bárbaros, según tengo entendido, ni se hace con buena intención, puesto que los que la han emprendido no llevan más propósito que el de granjearse por fas o por nefas la mayor cantidad posible de oro y de plata»¹⁵. La respuesta de Demócrites a esta crítica ilustra los constantes intentos de minar los argumentos en contra de la crueldad de los soldados basada en la tradición de *ius in bello* o la justicia durante la guerra. Por ejemplo, en su respuesta evita el tema completamente: «ni nosotros disputamos aquí de la moderación ni de la crueldad de los soldados y de los capitanes, sino de la naturaleza de esta guerra referida al justo príncipe de las Españas y a sus justos ministros»¹⁶. En esta cita, lo justo de la guerra no se pone en duda, a pesar de la crueldad y la falta de moderación de los soldados y los capitanes involucrados, porque la justicia se le asigna al Rey y a los ministros. De ahí que recurra a las causas justas y no a la justicia en o durante la guerra. Demócrites asevera directamente que el asunto de la crueldad no es parte de la discusión y que el diálogo debe concentrarse en el *ius ad bellum* (la causa justa). Luego argumenta que los soldados que han adquirido bienes o propiedad de los nativos con una voluntad depravada no deben ser obligados a «restituir la presa adquirida *legítimamente* sobre el enemigo»¹⁷. Esto porque «la causa de haber sido despojado de sus bienes no ha sido perversa intención del soldado (...) sino que (...) ha sido vencido un enemigo que combatía por una causa injusta»¹⁸. Es obvio que esta línea argumental privilegia el *ius ad bellum* sobre el *ius in bello*. La crueldad de los soldados es superada por lo justo de una guerra contra un enemigo que siempre está peleando una guerra injusta. Sepúlveda no le otorga el derecho de defensa propia a las poblaciones indígenas. La moralidad de los medios escogidos para lograr los fines del conflicto no es crucial, ya que el derecho a la guerra ha sido establecido y, por consiguiente, los soldados tienen el derecho a mantener cualquier bien adquirido a pesar de su conducta cruel y depravada. Esta es una de las maneras en que Sepúlveda evita el conflicto ético que representa la mala conducta de los soldados. El problema queda resuelto ya que lo justo de la guerra ha sido establecido y este hecho es superior a cualquier conducta por parte de los españoles durante el conflicto, sin importar las atrocidades que se cometan.

Otra forma de confrontar el problema de la conducta de los soldados españoles en las Indias es hablar de manera muy positiva y general del carácter español. Primeramente, reconoce las virtudes morales de la más alta sociedad, como el príncipe y los nobles, incluyendo a todo aquel que haya recibido una educación. Este «carácter nacional» debía ser definido por los nobles y letrados, no por «hombres depravados semejantes a siervos»¹⁹. Sin embargo, aun a esos españoles depravados no les faltan «ciertas virtudes comunes a casi todas las clases de nuestro pueblo, como la fortaleza y el esfuerzo bélico, del cual las legiones españolas han dado en todo tiempo ejemplos que

¹⁵ Sepúlveda, *Tratado*, p. 95. La frase «por fas o por nefas» quiere decir «con razón o sin ella, con daño u provecho, por cierto o por falso» (*Autoridades*, II, 714a). Se podría incluso decir que la industria, como maña, consigue apropiarse de las posesiones de los indios por nefas.

¹⁶ Sepúlveda, *Tratado*, p. 99.

¹⁷ Sepúlveda, *Tratado*, p. 99. El énfasis es mío.

¹⁸ Sepúlveda, *Tratado*, p. 99.

¹⁹ Sepúlveda, *Tratado*, pp. 101-103.

exceden a toda credulidad humana»²⁰. En esta cita, las virtudes morales de los soldados españoles mantienen una cierta integridad dentro de un delicado balance entre depravación y valentía en la guerra. Sepúlveda menciona una serie de características positivas con la intención de preservar el carácter moral de los soldados y de todos los españoles: templanza, frugalidad, sobriedad, control sexual, sólidas creencias religiosas, gentileza y humanidad. El autor invoca el clásico ejemplo de Numancia, entre otros, pero también resulta llamativo el hecho de que aluda al celo religioso de los soldados españoles, utilizando como ejemplo el Saco de Roma de 1527. De acuerdo al autor, muchos soldados españoles que participaron en este evento y que después morirían durante una plaga restituyeron «todos los bienes robados a los ciudadanos romanos; y ninguno de otra nación, que yo sepa, cumplió con este deber de la religión cristiana, y eso que había muchos más italianos y alemanes»²¹. Es interesante ver que este ejemplo de fe religiosa aun entre aquellos que viven «entre el tumulto de las armas» es, hasta donde sé, el único que provee Sepúlveda desde su propia experiencia: «y yo que seguía al ejército lo noté todo puntualmente»²². También llama la atención el hecho de que invoque uno de los eventos más negativos del comportamiento de los soldados durante el reinado de Carlos V. Es, además, un ejemplo que rescata la reputación de los soldados a través de un sentimiento de culpa y responsabilidad que sólo se resuelve cuando están a las puertas de la muerte. Resulta interesante comparar el retorno de los despojos después del Saco de Roma con el derecho que invoca a que los soldados españoles puedan quedarse con los despojos de los indios aún cuando se han adquirido con extrema crueldad. Aunque Sepúlveda no dé detalles al respecto, parecería indicar que hay algo injusto en la campaña contra la ciudad eterna, ya que la devolución de los bienes robados cumple con un deber cristiano. En el caso de los indígenas, como ya he señalado, no hay nada injusto en la no devolución de los bienes. En este sentido, el saqueo de Roma podría definirse como un caso injusto de un exceso durante la guerra y, por eso, la necesidad de restitución. En el caso de la guerra justa contra los indios, la devolución no procede puesto que la justicia del conflicto borra los casos de injusticia y crueldad durante la guerra, lo que implica que la posesión de los bienes indígenas es justa también.

Los argumentos que he mencionado hasta aquí tratan directamente sobre la necesidad de salvaguardar la reputación moral del ejército español por medio de una argumentación humanista que a la vez evade el asunto totalmente, o que invoca un carácter y reputación nacional que no coincide con la conducta de hombres depravados y serviles. Pero el argumento más interesante que finalmente valida el uso de la crueldad y el terror como conductas justificadas en la guerra proviene de cómo las poblaciones indígenas de América son concebidas. La defensa más importante para justificar el incremento de la violencia por parte de los soldados españoles descansa sobre el comportamiento de los indios ya que «sus pecados, impiedades y torpezas son tan nefandos y tan aborrecidos por Dios»²³. Sepúlveda provee justificaciones para el exterminio de los indios aludiendo al castigo recibido por la humanidad durante el

²⁰ Sepúlveda, *Tratado*, p. 103.

²¹ Sepúlveda, *Tratado*, p. 105.

²² Sepúlveda, *Tratado*, p. 105.

²³ Sepúlveda, *Tratado*, p. 113.

diluvio universal y el episodio de Sodoma y Gomorra. O sea, incerta a los indios dentro del esquema histórico cristiano desde una perspectiva negativa. Hasta Dios ha dado «grandes y clarísimos indicios respecto del exterminio de estos bárbaros»²⁴. Las peores acciones de los indios tienen que ver con la idolatría, lo cual va más allá del argumento de la infidelidad porque se convierte en un asunto satánico²⁵. Dicha conducta supone una renovada intensidad de la guerra: «se los puede castigar con guerra todavía más severa»²⁶, ya que se trata del mayor crimen contra Dios y la naturaleza. Más aun, el argumento continúa con la justificación del uso del terror: «conviene añadir a la doctrina y a las amonestaciones las amenazas y el terror, para que se aparten de las torpezas y del culto de los ídolos»²⁷. El terror visto así garantizaría una receptividad mayor por parte de los indios hacia el cristianismo²⁸.

Todos estos argumentos sobre la idolatría forman parte de la tercera justificación para llevar a cabo una guerra justa según Sepúlveda: imponer el castigo a los culpables para enseñar una lección y dar un ejemplo a los otros. De esta manera se incorpora efectivamente el terror y la intensificación de la violencia dentro de una guerra concebida como religiosa, con una plétora de justificaciones que incluye hasta el exterminio de poblaciones enteras. A través de esta argumentación Sepúlveda consolida, al menos desde su perspectiva, la figura moral del violento soldado español quien recurre al terror y el exterminio como medios para rescatar a una población pecadora al borde de un precipicio: «No digo yo, pues, que se los bautice por fuerza, sino que en cuanto depende de nosotros se los retraiga del precipicio y se les muestre el camino de la verdad»²⁹. La guerra implica para los indios un castigo severo, pero a la vez, un beneficio moral supremo. De esta manera, críticas que unen la violencia con la adquisición de bienes como el oro o el honor son superadas por consideraciones religiosas que sirven para dar una mayor consolidación a la reputación moral de los españoles en general y de los soldados en particular. De hecho, esto representa el argumento opuesto a la posición lascasiana en textos como la *Brevisima relación*, donde Las Casas mantiene la inseparabilidad de la violencia y el terror de la definición aristotélica de la guerra como un arte de la adquisición de riqueza sin límites discernibles. Para Las Casas, quien también recurre a argumentos tomados de la tradición teórica de la guerra justa y en particular de la *ius in bello*, sería imposible separar la violencia y el terror de una conducta injusta durante la guerra. Las Casas se concentra en los medios pervertidos mientras que para Sepúlveda los medios son constantemente sustituidos por otros argumentos humanísticos que remiten a la ley natural, la reputación general de los españoles (valentía), la religión y otras justificaciones importantes.

Seguimos no obstante con el problema inicial que propuse al comienzo de este ensayo: cómo Sepúlveda maneja la paradoja de la violencia y la magnanimidad. Mencioné la manera en la que se refiere a la reputación general de los soldados

²⁴ Sepúlveda, *Tratado*, p. 115.

²⁵ Ver Subirats, pp. 70-139.

²⁶ Sepúlveda, *Tratado*, p. 117.

²⁷ Sepúlveda, *Tratado*, p. 147.

²⁸ Sepúlveda, *Tratado*, p. 147.

²⁹ Sepúlveda, *Tratado*, p. 139. Otras referencias al precipicio en p. 137.

españoles que permanece intacta a pesar de su conducta depravada asociada a los estratos sociales bajos. También aludí al celo religioso de quienes participaron en el saqueo de Roma y que acabaron devolviendo las posesiones robadas a sus legítimos dueños. Sin embargo, estos argumentos resultan ser débiles y necesitan suplementarse. Para Sepúlveda, la demostración más convincente de magnanimidad solo puede encontrarse en la posibilidad de salvación para los indígenas, ya sea voluntariamente o por imposición. Este «rescate» de los indios del precipicio del pecado y la condena deviene el lazo final entre la magnanimidad y el terror: «gracias al terror unido a la predicación han recibido la religión cristiana»³⁰ (147). Esto es posible porque la fuerza del miedo y el terror destruye «los vínculos de las malas costumbres»³¹. Aún así, el verdadero problema confrontado por Demócrates/Sepúlveda para su argumentación surge del hecho de que los ejemplos de magnanimidad durante la conquista misma son muy escasos y mínimos, necesitados de ser suplementados por otros ejemplos tomados de diferentes contextos históricos, o por la alusión generalizadora sobre el carácter español, o por consideraciones religiosas y humanísticas. El verdadero problema aquí reside en la definición de magnanimidad articulada por Sepúlveda y que ya he citado: «un hábito del alma que temple el deseo de grandes honores». El asunto es que el componente ético de la magnanimidad, aquel que controla el deseo por los grandes honores, ha dejado de funcionar como característica definitoria de los soldados españoles. Los rasgos moderadores necesarios para poder controlar un excesivo deseo de adquirir honores y una intensificación de los medios violentos usados para obtener riqueza no están operando y, por lo tanto, se perpetúa la paradoja. Además, es difícil promover una imagen del soldado español como autor de hazañas increíbles sin poder representar la magnanimidad como una moderación efectiva de los impulsos que llevan a acometer esas mismas hazañas (la mayoría de ellas logradas en el contexto de las conquistas y guerras). Propongo que esto ocurre porque el uso de la fuerza y el terror para convertir a los indígenas es el mismo que funciona para adquirir renombre y fama. En este sentido, la violencia y el terror no dejan de ser superiores a la magnanimidad militar y política. La religión se impone sobre la *ius in bello* ya que esta última sería considerada una debilidad porque mantendría las costumbres intactas (no destruye sus vínculos). En el futuro este será también un problema que afectará al ejército español en Europa, particularmente en la guerra en los Países Bajos, que comenzó en 1567. Para el historiador Fernando González de León, la intensificación de la violencia en este caso está relacionada con varios factores, entre ellos la decisión del duque de Alba de incrementar el reclutamiento militar de comandantes de entre los hidalgos. Estos comandantes tendrían una visión práctica de la guerra, con menos consideraciones éticas y un desdén por el *ethos* aristocrático caballeresco que incluía la generosidad, la magnanimidad y la virtud como parte de una conducta apropiada durante un conflicto bélico. Como consecuencia estas guerras se caracterizaron por la extrema violencia, las pocas consideraciones por el enemigo y el deseo por obtener estatus y reconocimiento social. La misma intolerancia hacia las prácticas religiosas indígenas en las Indias aparecerán nuevamente al confrontar a los llamados herejes en territorio europeo.

³⁰ Sepúlveda, *Tratado*, p. 147.

³¹ Sepúlveda, *Tratado*, p. 147.

De esta manera, la magnanimidad, al ser instrumentalizada retóricamente por la necesidad bélica, continuará ligada a la violencia como medio no solo para castigar a los indios y los herejes sino también como arma para forzarlos hacia la salvación, convertida en el acto magnánimo por excelencia de una cultura que se entiende a sí misma como superior. Una ética, como Silvio Zavala apuntó, que eleva al vencido gracias a la tutela civilizadora guiada por la virtud y la razón. Esta solución paradójica, una suerte de «benigna aspereza», como diría el mismo Sepúlveda³², se convierte en la única manera para rescatar, de forma muy precaria, la función ética de la magnanimidad en la guerra. El problema más serio de esta manera de pensar es que la magnanimidad se despoja de todo contenido ético al incluirse como parte de justificaciones retóricas de la violencia extrema. La vida de los indios se sacrifica para así mantener incólume el renombre de los soldados españoles.

Referencias bibliográficas

- AQUINAS, St. Thomas, *On Politics and Ethics*, trad. y ed. Paul E. Sigmund, New York, W.W. Norton & Company, 1988.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, trad. J. L. Calvo Martínez, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- ARISTÓTELES, *Política*, trad. y notas Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- BAITON, Roland H., *Christian Attitudes Toward War and Peace. A Historical Survey and Critical Re-evaluation*, Nashville, Abingdon Press, 1991.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra/Editorial Iberoamericana, 2006.
- Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- ERASMO, *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio*, ed. Ramón Puig de la Bellacasa, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Fernando, «Soldados pláticos and caballeros: The Social Dimensions of Ethics in the Early Modern Spanish Army», *The Chivalric Ethos and the Development of Military Professionalism*, ed. D. J. B. Trim, Leiden/Boston, Brill, 2003, pp. 235-268.
- HUXLEY, G. L., «Aristotle, Las Casas and the American Indians», *Proceedings of the Royal Irish Academy* 80c, 1980, pp. 57-68.
- LAS CASAS, Bartolomé, *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Cátedra, 1987.
- RUSSELL, Frederick H., *The Just War in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- , *Democrates primero o Diálogo sobre la compatibilidad entre la milicia y la religión cristiana, Tratados políticos de Juan Ginés de Sepúlveda*, trad. Angel Losada, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1963, pp. 127-304.
- SUBIRATS, Eduardo, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, México, Siglo XXI, 1994.
- ZAVALA, Silvio, *La filosofía en la Conquista de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

³² Sepúlveda, *Tratado*, p. 87.

Carlomagno y Cervantes: Representación del romancero carolingio en el *Quijote* y su marco cultural mediterráneo

Jesús David Jerez-Gómez
California State University, San Bernardino

La vigencia del romancero carolingio y su amplia difusión oral son documentadas por Cervantes en el *Quijote*, haciéndose eco igualmente de sus modos de transmisión popular. Las innumerables referencias literarias entretrejidas en él no dejan de lado aquellos géneros de mayor popularidad entre las masas, destacando los vehículos y contextos en los que las vertientes intelectuales y populares se entrecruzan para conformar el bagaje cultural de la sociedad de los siglos de oro. Si don Quijote representa a un lector culto, poseedor de una biblioteca, que se vuelve loco debido a su lectura en exceso y «en silencio» de todo tipo de libros de caballerías, también es uno en contacto con las manifestaciones populares de una literatura sin fronteras sociales o jerárquicas, pues ésta es conocida y compartida por todos los estamentos sociales. En un ejercicio metaliterario, de enorme valor antropológico, Cervantes refleja una literatura que vive oralmente, dando sentido al protagonismo de una serie de tipos sociales representativos de la vida cotidiana literaria. En este trabajo indagaremos en la popularidad y fuentes que hacen a la temática carolingia protagonista del retablo de Maese Pedro del *Quijote*.

Con Melisendra y Gaiferos Cervantes muestra un modo de representación de una literatura que vive oralizada, difundida a través de la voz colectivamente, y que conforma gran parte del corpus literario intertextual de la obra¹. Del romancero, del

¹ Sobre la relación entre popularidad y oralidad en el siglo XVI, Augustin Redondó concluye acerca de Gaiferos que su proceso evolutivo «sólo ha sido posible gracias a la gran difusión *oral* del romance de Gayferos y sólo se ha podido desarrollar en el marco de esta *oralidad*» («Gayferos: De caballero a demonio» p. 1008, citado en Armistead, 2005, p. 90).

que don Quijote hace gala en numerosas ocasiones, destacan la temática carolingia y sus personajes. Valdovinos, Montesinos, Belerma, Durandarte, entre otros, plagan la obra de referencias a la tradición romancista derivada de la épica francesa y a su manifestación por el Mediterráneo, que llega a nuestros días. Ramón Menéndez Pidal nos habla de una escuela de juglares especializados en el romancero carolingio, lo que certifica su extrema popularidad y difusión por la Península, a través del camino de Santiago².

Carlos Gumpert Melgosa, que ha estudiado las influencias carolingias como fuente del *Quijote*, señala que la *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, publicada en Sevilla por Jacobo Cromberger (1521), tuvo gran repercusión a pesar de no pasar de ser considerada por la crítica como un subgénero de «relatos caballerescos breves» de difusión popular³. La desatención propiciada hacia este género por estimarlo menor, o «literatura marginada», no es óbice para volver la atención sobre una literatura ampliamente popularizada a través de la lectura en voz alta y su representación audio visual, de gran repercusión además para el corpus literario de autores consagrados del Siglo de Oro. Las ediciones y derivados de la *Historia de Carlomagno* gozan de una popularidad extraordinaria que la mantiene viva a lo largo de los siglos a través de reimpressiones ininterrumpidas y versiones en pliegos de cordel tanto en la Península como en América⁴. Tal es la aceptación entre las masas de esta temática que, según documenta Milà i Fontanals, en un romance valenciano un campesino se jacta de saber de memoria el romance de Calafinos, proveniente del ciclo carolingio⁵.

La amplia popularidad de esta temática es señalada por Diego Catalán, quien comenta que es fruto de la relación de las baladas carolingias y el fragmentarismo con el que se difundieron en la Península en libros de música cortesanos y manuales vihuelistas durante los siglos xv y xvi⁶. Catalán apunta cómo en el declive de la épica la juglaría castellana se decantó por las narraciones de tema francés y su estilo formulaico para una serie de composiciones que acaparan en el xvi los pliegos sueltos y cancioneros por delante del romancero viejo, mientras en el ámbito cortesano ya desde finales del xv se extraen de esta fuente carolingia las escenas más llamativas para darles autonomía⁷.

Los versos con los que Cervantes introduce la historia «Jugando está a las tablas don Gaíferos/ que ya de Melisendra está olvidado» y «Caballero, si a Francia ides, / por Gaíferos preguntad»⁸ (Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Rico, p. 847) reflejan su amplia popularidad y la familiaridad del episodio para los

² Ver el *Romancero Hispánico*, vol. 1, de don Ramón Menéndez Pidal.

³ Ver Gumpert Melgosa, 1987.

⁴ Gumpert Melgosa, 1987, p. 74. Para más datos acerca de la popularidad de Gaíferos en América ver Armistead, 2005, pp. 90-91.

⁵ Ver Milà i Fontanals, 1958, p. 447.

⁶ Catalán, 1979, pp. 165-166[0].

⁷ Apunta Diego Catalán que «Frente a la narración completa de *Gaíferos rescata a Melisendra* (de 306 dieciseisílabos), que comienza presentando a Gaíferos jugando a las tablas sin acordarse de que su esposa está cautiva, optaron por conceder autonomía a la escena en que Melisendra, desde las ventanas del palacio moro, ruega a su esposo, sin conocerle: “Cavallero, si a Francia ides, / por Gayferos preguntad...”» (Catalán, 1979, pp. 165-166).

⁸ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Rico, p. 847.

lectores contemporáneos del *Quijote*⁹. Las versiones del mismo romance, conocido por «Asentado está Gaíferos» y referidas en el retablo cuando alude a dos de sus variantes más difundidas, gozan de una popularidad extraordinaria, como señala don Ramón Menéndez Pidal, pues «de él se hicieron entremeses, mojigangas, danzas de cascabel, bailes, jácaras, contrahacimientos a lo divino, sin contar bastantes glosas parciales sobre las famosas quejas de Melisendra»¹⁰. Popularidad ésta que, según Martín de Riquer, llega a todos los públicos, pues Gaíferos y Melisendra se representaba en los teatros de Madrid, existiendo documentación de su puesta en escena en las fiestas del Corpus de 1609, así de la publicación en Valladolid de un «Entremés de Melisendra»¹¹.

Las variantes que aparecen en el episodio del *Retablo* deben interpretarse como una prueba de su popularidad latente en las muchas versiones documentadas y que llegan incluso a la América de Pizarro¹². Junto a las alusiones locales del romance, como Sansueña o la torre de la Aljafería, indicios de su difusión peninsular, otros elementos de las variantes de *Asentado* en las que se basa el *Retablo* pueden estar directamente relacionados con los medios de transmisión y popularización de dicho romance¹³. De esta fuente, Samuel Armistead destaca en particular que varios motivos, descritos por Cervantes mediante el trujamán, como el que Gaíferos arroje encolerizado el tablero y el descenso dramático de Melisendra desde el balcón, indican que la versión del *Quijote* comparte con la tradición moderna una visión más sensacionalista del episodio¹⁴.

Gran parte del éxito popular del *Quijote* puede atribuirse a que refleja este corpus intertextual de referencias romancistas, patrimonio cultural de un público «lector-receptor» sobre todo oral, de la época¹⁵. El trasfondo del romancero, que representa esta literatura de amplio consumo durante el siglo áureo, obedece al interés de cargar la obra de connotaciones paródicas que tienen como referencia un género y motivos caballerescos de sobra familiares para un público que abarca, según nos indica Cervantes, todos los estamentos sociales reunidos alrededor de la función:

Puestos, pues, *todos cuantos había en la venta*, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que *se oirá y verá el que le oyere o viere* el capítulo siguiente¹⁶.

⁹ Todas las citas del *Quijote*, salvo indicación, pertenecen a la edición de Martín de Riquer, 1998. Los versos con los que da comienzo el romance y éste completo están contenidos en la edición del *Quijote* de Diego Clemencín, p. 1671.

¹⁰ Menéndez Pidal, 1953, p. 287.

¹¹ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 754.

¹² Ver *Books of the Brave* de Irving Leonard, 1992.

¹³ La Aljafería es una de las torres del alcázar de Zaragoza, la Sansueña del siglo XI, que todavía se conserva. Para la popularidad de los romances carolingios entorno a Gaíferos y Melisendra, ver también Sánchez, 1991, p. 257.

¹⁴ Señala Samuel Armistead las diferencias entre ambas vertientes del romance al indicar que el episodio del Quijote «Shows that *Asentado* embodies, for whatever reason, an attenuated, less dramatic reading, while Cervantes and several branches of the modern tradition share a traditional and more sensational view of these events» (Armistead, 2005, p. 77).

¹⁵ Sobre oralidad y oralización, ver Jerez-Gómez, 2011.

¹⁶ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 753 (El subrayado es mío). La fórmula subrayada en cursiva, común en el *Quijote*, alude a la lectura en voz alta de literatura y dice mucho acerca de la difusión oral, u oralizada, de ésta.

El *Retablo*, como pantalla de proyección del romancero, alude a una serie de fuentes literarias fundadas alrededor de su difusión oral, mostrando uno de los modos populares de representación propios del marco cultural mediterráneo del siglo xvii. Nos centraremos en dos manifestaciones mediterráneas que testifican la popularidad de la temática carolingia en la península ibérica y en el sur de Italia, y que guardan gran parecido con el retablo de Gaiferos y Melisendra: las danzas de Carlomagno, y el teatro de títeres siciliano y napolitano. Entre los rasgos destacables de estos modos de representación, el paralelismo existente entre éstos y el retablo cervantino se basa especialmente en su formulismo característico y el violento final de los romances.

Frecuentemente, los protagonistas de este romancero, siguiendo su modelo francés, desembocan en un violento desenlace típico de la tradición épica medieval de la que deriva el *Romance de los Doce Pares de Francia*, y de la que salen muy mal parados físicamente. Así, por ejemplo, Caláinos, al igual que Bramante, caballero principal de Arabia, muere decapitado en su enfrentamiento con Roldán:

- 203 Van se el uno para el otro con un esfuerço muy grande,
Dan se tan rezios encuentros que el moro caydo ha.
205 Roldán que vio al moro en tierra, luego se fue apear;
[...]
223 echó mano a un estoque para el moro matar,
la cabeça de los hombros luego se la fue a cortar¹⁷.

Lo que nos interesa para el episodio de Melisendra en el *Quijote* es comprobar que para la difusión del romancero el juglar tiene muy en cuenta a un público específico consumidor de esta temática para el que la adapta y versiona según gustos y contextos. Los finales violentos y formulismo propio de estos romances carolingios son de gran aceptación entre el público, y así se han conservado como rasgos característicos del teatro de títeres y la tradición oral siciliana. Como he señalado en un trabajo anterior donde profundizo en la influencia del teatro de la *opera dei pupi* siciliana en el episodio de Cervantes que nos ocupa, el autor del *Quijote* demuestra conocer con soltura este género que tiene como motivo principal la temática y personajes de la épica carolingia¹⁸.

Sin embargo, para comprobar la vigencia de Carlomagno y su amplia difusión en España sí resulta interesante destacar el paralelismo del episodio, narrado por el trujamán de maese Pedro al iniciar la representación del retablo, con la tradición de las danzas populares de Carlomagno que se han conservado hasta bien entrado el siglo xx en la comarca leonesa de La Cabrera. Según nos cuenta Concha Casado Lobato, las danzas de paloteo y sus representaciones teatrales se celebraban en esta localidad con motivo de la festividad del *Corpus Christi*, siendo representadas las conocidas como «Danzas de Carlomagno» en la localidad de La Baña en 1948 por última vez. Esta

¹⁷ Citado en Mariscal, 2000, p. 177. Beatriz Mariscal ha estudiado la adaptación del romance adecuándose a un contexto más cortesano, favoreciendo motivos propios del amor cortés y la relación entre el caballero moro y una infanta cristiana (Mariscal, 2000, p. 180).

¹⁸ Ver «Sicilia en el *Quijote*: Oralización y tradición popular de títeres sicilianos en el retablo de Melisendra de Maese Pedro» (Jerez-Gómez, 2012, pp. 197-202).

danza era escenificada por los propios vecinos dando vida a personajes como Roldan, Carlomagno, Fierabrás y Cuy de Borgoña. Lo que para este pueblo es una extraña leyenda de origen desconocido, sin duda entra en la región gracias al camino francés y el tráfico de peregrinos a los que, como indica Ramón Lull en el siglo XII, «se incorporaban juglares «recomptadores», que entretenían a los viajeros con historias sagradas y profanas»¹⁹.

La semejanza las *Danzas de Carlomagno* y la apertura del retablo resulta más que evidente. Ambos comienzan de la misma forma, indicando los efectos sonoros con los que se abre la representación del romance. Así el pliego suelto conservado por uno de los informantes en La Baña comienza con unos versos caracterizados por un formulismo que alude a la difusión de este romancero:

Suenen cajas y clarines / y sonoros instrumentos, / en acordes consonancias / por los espacios del tiempo... / la más reñida batalla/ y los más recios encuentros/ que ha habido entre espada y lanza, / mano a mano y cuerpo a cuerpo²⁰.

La apertura que inicia el romance carolingio, y su representación mediante la danza, recuerda el modo con que Cervantes abre el retablo al introducir el capítulo XXVI donde se representa el romance «Jugando está a las tablas don Gaiferos»:

Callaron todos, tirios y troyanos, quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron *sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas, y dispararse mucha artillería*, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho, y dijo: [...] ²¹.

Estas alusiones reflejan igualmente los efectos sonoros empleados en las representaciones de tema carolingio de los títeres sicilianos, y establecen un vínculo «genético» revelador acerca de ambas tradiciones romancistas. Igualmente el dinamismo de las batallas representadas por los títeres sicilianos recuerda al de los bailes y danzas de Carlomagno de la Península, probablemente relacionadas con los *matachines*, que Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, define como:

[...] muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los cuales armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes, al son de flautas, salían saltando y danzando, y al compás dellas se daban tan fieros golpes que a los que los miraban ponían miedo y les hacían dar voces, persuadidos que habiendo entrado en cólera se tiraban los golpes para herir y matar; y así de acuerdo caían algunos en tierra como muertos, y los vencedores los despojaban y aclamando victoria se salían triunfando; y todo esto al son de las dichas flautas. Y por este estrago aparente de matarse unos a otros, los podemos llamar *matachines*²².

¹⁹ Citado en Menéndez Pidal, 1959, p. 357.

²⁰ Citado en Casado, 1991, p. 314.

²¹ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pp. 754-755.

²² Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1253

Más allá de que el retablo de Melisendra de Maese Pedro demuestra una relación entre los diferentes modos de difusión del romancero carolingio, podemos argumentar que tanto los versos que abren el pliego suelto conservado como el capítulo cervantino constituyen una muestra de cómo este romancero era representado, ya fuera a través de títeres o danzantes. La impresión causada en el público, a la que alude Covarrubias, es también muy similar a la que se vive en el heterogéneo espacio de la venta donde se recita el romance de Melisendra, causando la espontánea intervención de don Quijote, convencional, por cierto, en la tradición de títeres italiana.

Las variantes en las que vive el romancero de tema carolingio obedecen a los modos de difusión que lo rodean y su adaptación a éstos, como en el caso del teatro de títeres y su escenificación en bailes folklóricos. El episodio del retablo documenta cómo los modos de escenificación dramática contribuyen no sólo a la difusión del romance fuente consolidando sus variantes, sino que a su vez éstos juegan un papel indudable en su transmisión y elaboración al dar más protagonismo a elementos característicos propios y estelares de su representación que son, a su vez, favorecidos y anticipados por el público. La pervivencia del romancero carolingio y su temática, manifiesta a través de los siglos en las tradiciones mencionadas de títeres y danzantes, apuntan a un intercambio de cultura popular, no sólo dentro de España sino también con Italia, que no puede pasar desapercibido para Cervantes.

Referencias bibliográficas

- ARMISTEAD, Samuel G., y Joseph H. SILVERMAN, *Folk Literature of the Sephardic Jews, III. Carolingian Ballads (1): Roncesvalles*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- , *Folk Literature of the Sephardic Jews: Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition IV, Carolingian Ballads (3): Gaíferos*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.
- CASADO LOBATO, Concha, «La danza de Carlomagno», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 46, 1991, pp. 309-348.
- CATALÁN, Diego, *¡Alza la voz, pregonero!: Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, Madrid, Castilla, 1966.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1998.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998. 2 vols.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- DÍAZ, Luís, «Evolución tradicional de un romance carolingio “El Conde Claros”», *Cuadernos de investigación filológica*, 4, 1978, pp. 57-72.
- GUMPert MELGOSA, Carlos, «La *Historia del emperador Carlomagno* como fuente de Cervantes», *Dicenda*, 7, 1987, pp. 73-81.
- JEREZ-GÓMEZ, Jesús David, «Popularidad literaria en la sociedad del Siglo de Oro: Hacia una lectura en voz alta del *Quijote*», en *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio*

- de 2008), ed. Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, t. 2, pp. 667-675.
- , «Sicilia en el *Quijote*: Oralización y tradición popular de títeres sicilianos en el retablo de Melisendra de Maese Pedro», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, pp. 197-202.
- LEONARD, Irving A. *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of Sixteenth Century New World*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- MARISCAL, Beatriz. «Los campeones de Carlomagno en España: el arte del juglar», ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, Madrid, Castalia, 2000, t.1, pp. 175-181.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- , *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel, *De la poesía heroico-popular castellana*, ed. Martín de Riquer y J. Molas, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Don Quijote, rapsoda del romancero viejo», *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, ed. James A. Parr, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, pp. 241-262.

Don Quijote avergonzado: Trayectoria de un afecto en Cervantes

Paul Michael Johnson

University of California, Irvine

Desde que se puso de manifiesto a principios del siglo pasado la influencia de la teoría de los humores de Huarte de San Juan sobre *Don Quijote*, ha habido un consenso casi total entre los cervantistas de que su protagonista es un colérico que deviene en melancólico en la Segunda Parte de la novela. Esta afirmación se debe, en parte, a la pasividad de don Quijote ante su destino aceptado, la tristeza que surge por la imposibilidad de desencantar a Dulcinea y los demás fracasos y burlas que va sufriendo el Caballero de la Triste Figura a lo largo de su historia. Pese a lo que ha sido destacado por algunos como sus limitaciones¹, la importancia de la teoría humoral en la formación del personaje y su melancolía son innegables. Pero quizá sea en parte por una reiterada valoración de los humores que otros afectos o estados emocionales del protagonista han sido mayormente ignorados por la crítica. Steven Hutchinson ha sido uno de los primeros cervantistas en reconocer esta laguna, proponiendo que el *Quijote* representa un objeto ideal para explorar las complejidades de la emoción y reclamando más estudios al respecto². Me gustaría aprovechar este llamado de Hutchinson para explorar la afectividad enfocándome en un afecto específico que, creo yo, tiene un papel decisivo tanto en el personaje de Don Quijote como en la novela misma: el de la vergüenza³.

¹ Ver Soufas, 1990, quien argumenta que la influencia de Huarte sobre Cervantes no ha sido tan aguda como se ha defendido por críticos como Green, 1957.

² Hutchinson, 2004, p. 74.

³ Layna Ranz, 2005, pone de relieve lo difícil de este propósito al advertir lo siguiente: «No me cabe duda alguna que se podrían organizar infinitos congresos sobre cómo se manifiesta en don Quijote la soberbia, la envidia o la ira. Y tampoco tengo ninguna sobre el poco acuerdo al que se llegaría. No creo, sinceramente, que se pueda discernir con seguridad cuáles son los afectos que dominan a don Quijote», pp. 215-216. Aunque no quedan muy claras las razones concretas por las que se cree dificultosa esta tarea de identificar afectos específicos en don Quijote, yo reconozco la dificultad inherente en analizar la afectividad, primero y sobre

Después de esbozar brevemente las concepciones históricas y filosóficas sobre la vergüenza, pasaré a describir algunos de los episodios más importantes en los que aparece este afecto con el fin de dejar constancia de su utilidad para así comprender mejor los vaivenes del comportamiento de don Quijote. Además de permitirnos conocer el perfil afectivo del personaje, estos ejemplos son oportunos para explorar las complejidades de su locura, las justificaciones que constantemente propone en momentos vergonzosos, su fragilidad como figura militar y ética, y su evolución a lo largo de la novela. Como es un afecto culturalmente determinado (es decir, se sentía vergüenza en el siglo XVII por razones distintas a las de hoy en día), me gustaría sugerir que una mayor comprensión de las funciones de la vergüenza en el *Quijote* incluso puede llevarnos a entender mejor las expectativas afectivas, éticas, y culturales de la sociedad en la que fue escrito⁴. Por fin, propondré que la vergüenza de don Quijote refleja a su vez la de los libros de caballerías responsables por su locura y que de tal manera forma parte íntegra de la estética de la parodia cervantina.

La vergüenza, pues, ocupa un lugar bastante curioso entre los demás afectos. A diferencia de la melancolía, que se ha entendido por Freud como una retirada de las catexias hacia el yo, la vergüenza es una emoción que depende estrechamente del otro. Tal y como la definió Aristóteles, la vergüenza es esencialmente el miedo a una mala reputación, lo cual supone una conciencia y valoración de la opinión de un público. Pero uno nunca debía sentir vergüenza ante alguien de un estatus social más bajo, puesto que el grado de vergüenza correspondía a la importancia o respeto que se guardaba hacia el otro. Por lo tanto, la vergüenza desempeñaba la función ética de controlar externamente el comportamiento de quienes carecían de virtud interna (a saber, los jóvenes, las mujeres y los esclavos). Como implica una reflexión sobre el yo, es un afecto que está a su vez arraigado en la auto-conciencia también, anticipando de cierto modo la ruptura del sujeto tan característica de la modernidad. De esta manera, la vergüenza supone una interrelación compleja entre interioridad y exterioridad: surgiendo desde dentro, se manifestaba visualmente, notó Aristóteles, en la forma del rubor, un rasgo fisionómico reconocido fácil y externamente por un público regulador. Es además una emoción que intenta ocultarse al mismo tiempo que oculta otras condiciones o emociones más vergonzosas. Se creía, por ejemplo, que la sangre que corría a la cara en forma del rubor

todo por la falta de un vocabulario crítico desarrollado para describir las complejidades de la emoción, tanto en la literatura como en otras representaciones estéticas. Dicha falta la reconoce también Hutchinson (2004, p. 71). Otro riesgo que surge al asumir esta tarea es que, en parte por la misma falta de lenguaje crítico, las grandes complejidades de la emoción acaban siendo neutralizadas por haberse colocado bajo la restricción de un solo término. O sea, aquí lo que pretendo hacer es, en vez de insistir en que la vergüenza sea una llave maestra para comprender todo el comportamiento de don Quijote, quisiera destacar tanto su polivalencia como la fluidez e interdependencia que existe entre este afecto y otros, tales como la humillación, la honra, el orgullo, la culpa o la melancolía.

⁴ Para este fin, el estudio de afectos como la vergüenza en la novela, desde luego, no debe limitarse solamente al personaje de don Quijote. Valga como ejemplo de las múltiples manifestaciones de la vergüenza en personajes femeninos el caso de Dorotea: «es tanta la vergüenza que me ocupa solo el pensar [...] Calló en diciendo esto, y el rostro se le cubrió de un color que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma», Cervantes, *Don Quijote*, p. 364.

representaba un mecanismo para esconder una falta moral o transgresión pecaminosa⁵. Por consiguiente, el rubor de la vergüenza sirve paradójicamente como una especie de barrera diáfana entre lo interno y lo externo. Al mismo tiempo que intenta ocultar los sentimientos y cualidades privados del yo, al manifestarse en la cara acaba llamando la atención a esas mismas cualidades vergonzosas.

Esta idea subraya lo involuntario de la vergüenza: a diferencia de la ira o el amor, por ejemplo, es difícil tanto esconder como (di)simular convincentemente los efectos visuales y fisionómicos producidos por la vergüenza. Aunque existen varios ejemplos literarios donde la honra se aparenta —pensemos en el palillo de dientes del escudero del *Lazarillo* o en otras estrategias visuales de auto-presentación— por lo general la vergüenza o aparece sin depender de la voluntad de quien la siente o simplemente no está presente. Aunque ningún siglodorista debe sorprenderse ante la afirmación de la importancia de la honra, la vergüenza, quizá por su mismo empeño en ocultarse, no está igualmente visible. En cualquier caso, la concepción aristotélica de la vergüenza continuó más o menos inalterable durante la Edad Media hasta el Renacimiento, reproducida por autores tales como Cicerón, Tomás de Aquino o Juan Luis Vives⁶. El afecto aparece en varias entradas del diccionario de Covarrubias, pues existían en los siglos XVI y XVII diversas maneras matizadas de expresar el estado emocional de la vergüenza, sobre todo con términos que connotaban etimológicamente su cualidad fisionómica tan importante. Por ejemplo, con el acto de *afrentarse*, «[d]íjose afrenta, *quasi* en la frente, porque de la vergüenza que toma el afrentado le salen colores al rostro y particularmente a la frente, por la sangre que sube al cerebro,» o el de *correrse*, «porque le corre la sangre al rostro»⁷.

Estas concepciones fisionómicas y visuales de la vergüenza juegan un papel crucial en la acción narrativa de *Don Quijote*. Una de las primeras manifestaciones explícitas de la vergüenza del personaje principal la podemos notar cuando éste se encuentra con el cura y el barbero y les pregunta por qué están en el camino sin criados o provisiones. Queriendo ver cómo reaccionaría don Quijote ante una provocación fingida, el cura responde que fueron robados por unos galeotes que habían sido liberados por alguien «que debía de estar fuera de juicio, o debe de ser tan grande bellaco como ellos, o algún hombre sin alma y sin conciencia»⁸. La reacción de don Quijote, aunque no dice ninguna palabra, revela claramente su estado emocional: «se le mudaba la color a cada palabra, y no osaba decir que él había sido el libertador de aquella buena gente»⁹. El rubor de la cara sirve como rasgo semiótico que indica que don Quijote está avergonzado por las consecuencias del acto de haber liberado a Ginés de Pasamonte y

⁵ Annibale Pocaterra, médico italiano y primero en escribir en 1592 un libro entero dedicado al tema de la vergüenza, dice lo siguiente: «Ma se allo'ncontro la natura s'accorge, il detrimento, e l'offesa esser un bene esterno, com'è l'honore, e percio non haver luogo la difesa del cuore; ivi non si ferma; ma quasi d'un balzo risalta di fuori, per far riparo al danno vegnente: e cio s'argomenta di fare in quel modo migliore; che puo, e che sa, coprendo il volto, con intentione di coprir anche l'anima peccatrice d'un purpureo velo di sangue. e non e maraviglia; perche l'ascondersi, il coprirsi e natural proprieta di quello affetto», citado en Gundersheimer, 1994, p. 47n.

⁶ Gundersheimer, 1994, pp. 37-38.

⁷ Cov., pp. 47 y 363.

⁸ Cervantes, *Don Quijote*, p. 377.

⁹ Cervantes, *Don Quijote*, p. 377.

los demás galeotes. Este episodio subraya también la suma importancia, recordando a Aristóteles, de un público en la suscitación y exacerbación de un afecto como la vergüenza. Es decir, parece que a don Quijote le da más vergüenza que su fracaso haya sido expuesto a los ojos de los que él estima, en este caso sus amigos el cura y el barbero. Si pensamos en la gran cantidad de episodios de segunda narración o en los que existe una audiencia intradiegetica en el *Quijote*, está claro que el protagonista estará sujeto frecuentemente a este tipo de situación y consciente de sus acciones ante ese mismo público no siempre simpatizante.

Poco después, don Quijote reconoce la oportunidad de demostrar su valer y recuperar algo de su fama disminuida cuando el grupo se topa con el mozo Andrés. Jactándose de la manera en que salvó al joven de los azotes de Juan Haldudo, don Quijote pide a Andrés que corrobore la historia de su heroica intervención. Pero cuando éste responde que don Quijote sólo sirvió para agravar el abuso de su amo, el caballero andante reacciona de manera parecida: «Quedó corridísimo don Quijote del cuento de Andrés, y fue menester que los demás tuviesen mucha cuenta con no reírse, por no acaballe de correr del todo»¹⁰. El superlativo «corridísimo» podría confirmar de nuevo la idea de que la vergüenza aumenta según el grado de importancia del público que presencia un evento vergonzoso. Esta vez, sin embargo, los amigos de don Quijote han sido misericordiosos en controlar la risa para así limitar ese aumento de la vergüenza, lo cual remarca la inmediata facilidad con la que han podido leer el rostro de don Quijote e intuir su estado emocional. Estos dos episodios nos permiten además conocer mejor la particular psicología del protagonista: por un lado, ponen de relieve la fragilidad de su autoestima y sugieren que, pese a manifestar casi siempre lo que podríamos destacar como el opuesto de la vergüenza —un excesivo orgullo— hay momentos en los que este orgullo es desafiado y decae. Por otro lado, puede ser que, más allá del interés personal en su fama como caballero andante, apunten hacia una reflexión ética por parte de don Quijote al reconocer que sus acciones no han logrado los resultados deseados y, en efecto, han empeorado las condiciones vitales de quienes ha pretendido socorrer. En cualquier caso, la vergüenza señala los límites de su locura por escaparse involuntariamente de las acostumbradas justificaciones que provee en otros momentos de impotencia o fracaso, a saber, las del encantamiento¹¹. Tanto en el relato mentiroso del robo por los galeotes como el de Andrés, don Quijote se encuentra de repente incapaz de proporcionar una excusa por su comportamiento y, en su lugar, se le sube la sangre al rostro y señala su vergüenza.

El cura y el barbero ya han reconocido este poder de la vergüenza para así utilizarlo como medio de manipular a don Quijote y devolverlo a la aldea cuando desarrollan a finales de la Primera Parte de la novela el plan del enjaulamiento, uno de los episodios más significativos de los usos de la vergüenza. Si nos fijamos en los detalles teatrales de estos capítulos podemos notar que la vergüenza se utiliza como tecnología de penalidad ligada directamente a prácticas político-históricas de la época que asimismo giraban en torno a este afecto. Se conoce bien que la picota, las procesiones, los autos de fe y los

¹⁰ Cervantes, *Don Quijote*, p. 402.

¹¹ Existió una relación antigua convencional entre la locura y pasiones como la ira (ver Layna Ranz, 2005, pp. 204-05). Pero estoy sugiriendo aquí que la vergüenza nos permite presenciar como lectores precisamente los momentos límites de su locura.

sambenitos eran castigos religiosos e inquisitoriales que operaron con bastante eficacia en el siglo XVII. Una de las principales razones que explican el temor hacia estos castigos era su manejo de la vergüenza e infamia popular como poderosas herramientas afectivas de control social¹². En definitiva, la vergüenza —junto con un concepto opuesto, la honra— se ha destacado en el importante estudio antropológico de Julio Caro Baroja como un valor clave de la España del Siglo de Oro¹³. La prevalencia de estos castigos, entonces, fue bastante para que se conocieran comúnmente bajo el término «sacar a la vergüenza»¹⁴. Sancho demuestra su familiaridad con esta práctica cuando se dice que uno de los galeotes «va por cuatro años a las galeras, habiendo paseado las acostumbradas, vestido, en pompa y a caballo» y el escudero responde, «Eso es ... lo que a mí me parece, haber salido a la vergüenza»¹⁵. Efectivamente, don Quijote es sacado a la vergüenza mientras va enjaulado a su aldea, expuesto a los ojos sentenciosos del público. Aunque no cabe aquí analizar los detalles de este episodio, está repleto de referencias implícitas que sugieren un paralelo con las procesiones inquisitoriales. La pasividad, resignación, y aceptación de su suerte de cautiverio indican que don Quijote ha intuido «haber salido a la vergüenza», a pesar de la trillada excusa del encantamiento¹⁶.

La pasividad de don Quijote aumenta en la Segunda Parte de la novela cuando se encuentra cada vez más sujeto a las burlas humillantes de los demás personajes. La publicación de la primera parte de sus aventuras hace que esté aun más autoconsciente de sus acciones y derrotas, ya que sabe que su historiador y sus lectores siempre lo estarán vigilando. Sin lugar a dudas, el colmo de su humillación ocurre durante los episodios del castillo de los duques¹⁷. Gran cantidad de las burlas que sufre allí, desde la jabonadura de su barba hasta el saco de gatos, están diseñadas para provocar la risa en los demás, pero, sea a propósito o no, muchas veces acaban produciendo vergüenza en don Quijote. Recordando una vez más la idea del Estagirita de que el grado de vergüenza corresponde a la importancia o nobleza del público, es ante los duques donde el pobre caballero estará más dispuesto a sentir este afecto. Está asimismo más consciente de su comportamiento y del de Sancho en estos capítulos, puesto que la corte obliga al sujeto a seguir pautas estrictas y formales de comportamiento, a controlarse y a disimular, tal y como lo apuntan autores de la época como Castiglione o Guevara. Estas estrategias representan lo que Norbert Elias ha llamado «el proceso civilizador», o las prácticas auto-disciplinarias que tuvo que adoptar el sujeto de la temprana edad moderna para navegar con éxito los nuevos espacios sociales compartidos¹⁸. La

¹² Lea, 1907, reconoce la severidad de este tipo de castigo: «those exposed to [them] regarded death as a mercy, preferring to die rather than to endure a life of infamy», p. 138.

¹³ Caro Baroja, 1966, especialmente pp. 81-91.

¹⁴ «Sacar a uno a la vergüenza, es pena y castigo que se suele dar por algunos delitos, y a estos tales los suelen tener atados en el rollo por algún espacio de tiempo, con que quedan avergonzados y afrentados», Cov., p. 1002.

¹⁵ Cervantes, *Don Quijote*, p. 261.

¹⁶ Torrente Ballester, 1975, afirma con mucha seguridad que «Don Quijote sabe sobradamente a dónde va y quién lo lleva», p. 155; Layna Ranz, 2005, por su parte, dice que la excusa del encantamiento «conduce a don Quijote a enclaustrarse en su misma conciencia» p. 252.

¹⁷ Cervantes, *Don Quijote*, pp. 955-1062.

¹⁸ Elias, 1994.

represión o atenuación de los afectos, parte importante de la teoría de Elias, fue imprescindible para que uno saliera adelante y medrara en la corte, espacio que a su vez forma el epicentro del proceso civilizador. La vergüenza desempeña una función clave a este respecto: oculta o restringe otras emociones o deseos cuya expresión en la corte sería inapropiada y, claro está, vergonzosa¹⁹. Subrayando otra vez la curiosa paradoja de las modalidades de la vergüenza, por un lado se intenta evitar por la fuerte incomodidad que puede ocasionar o porque implica una pérdida de honra u orgullo; pero por otro, es productiva en frenar la expresión de otras pasiones que acrecentarían más la vergüenza. Esta noción es parecida a la función afirmativa de la vergüenza que destacó Aristóteles: en la ausencia de virtud innata, es siempre preferible tener vergüenza²⁰.

Queda claro que mientras esté en compañía de los duques, don Quijote es siempre consciente de las expectativas normativas de comportamiento del buen cortesano. Por eso regaña tan tajantemente a Sancho cuando éste ignora el protocolo apropiado al pedir a Doña Rodríguez que se encargue de cuidar su rucio: «¿No adviertes, angustiado de ti, y malaventurado de mí, que si veen que tú eres un grosero villano o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra?»²¹. Don Quijote siente vergüenza por la falta de tal afecto en Sancho, cuya rústica sencillez evita que pueda ajustar su comportamiento de acuerdo a las normas de la nobleza. A los ojos de don Quijote, qué duda hay, Sancho se ha comportado como un sinvergüenza. Pero a pesar de Sancho y de todos los serios desafíos y derrumbes que experimenta don Quijote en la corte, los duques demuestran una simpatía parecida a la de sus amigos después del cuento de Andrés al controlar su risa: «Púsose don Quijote de mil colores, que sobre lo moreno le jaspeaban y se le parecían; los señores disimularon la risa, porque don Quijote no acabase de correrse»²². El arte de disimular tan característico de la corte —a pesar de la vergüenza que atiende a don Quijote mientras permanezca en tal espacio— ha prevenido en gran medida que se avergüence aun más entre los personajes del castillo de los duques.

Pese a la importancia de un otro o un público que presencia el acto vergonzoso en los casos que hemos visto hasta ahora, quizá el momento más llamativo de la vergüenza de don Quijote en la corte viene cuando está a solas. Al descalzarse, se da cuenta que se le han soltado los puntos de una media y reacciona de la siguiente manera: «Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata»²³. La gran aflicción de don Quijote aquí por algo que no le habría preocupado antes en absoluto es ya muy significativa en sí. Además de remarcar la evolución del personaje, demuestra la aserción de una auto-conciencia decisiva que le hace reflexionar

¹⁹ «Los enemigos del caballero andante no son ya exclusivamente exteriores, puesto que también ha de combatir a los gigantes interiores, léase vicios y pasiones humanas [...] La caballería, viene a decirnos, supone también la disputa contra las afeciones que turban el alma, todo un proceso, como bien puede verse, de mejora interior», Layna Ranz, 2005, p. 215. En este sentido, la vergüenza se convertirá en un arma clave para combatir los «enemigos interiores» de los afectos, sobre todo en el espacio de la corte.

²⁰ Aristóteles, *Ética nicomáquea*, pp. 236-237 (1128b10-35).

²¹ Cervantes, *Don Quijote*, p. 965.

²² Cervantes, *Don Quijote*, pp. 969 y 976.

²³ Cervantes, *Don Quijote*, p. 1075.

sobre su mismo ser. La miseria de los caballeros andantes, representada mediante sinécdoque por la carrera de las medias, ha llegado a ser casi insoportable para él. Y es que las faltas de su apariencia física y su pobreza material le dan vergüenza en la corte, donde se espera un grado alto de bienestar socioeconómico. Es como si don Quijote acabara de encarnar la fábula del pavo real que forma parte de su consejo sobre el autoconocimiento dictado poco antes a Sancho: ese ave «se envanecía al desplegar su rueda, pero ... se avergonzaba cuando miraba sus pies»²⁴. Su orgullo como caballero andante se desvanece ante su vergonzoso intento de hacerse caballero cortesano: «posee conocimiento de la gramática de la corte, reconoce los códigos y la importancia atribuida a determinadas prácticas; no obstante, ... el caballero acaba por perder su norte a medida que los ideales de la caballería se confunden con las prácticas mundanas de la vida cortesana»²⁵. De ahí que su vergüenza haya podido arrancar los hilos morales y espirituales de su ética caballeresca, dejándola tan raída como sus desgastadas medias.

Don Quijote padecerá otra dosis fuerte de vergüenza por su última derrota en la playa de Barcelona, admitiendo que el Caballero de la Blanca Luna le ha quitado la honra. Aunque algunos críticos han identificado este momento como el colmo de su melancolía y causa de su eventual muerte²⁶, cabe preguntar hasta qué punto esa misma melancolía puede ser ocasionada por la vergüenza o de qué manera está entrelazada con otras emociones. Aunque la melancolía sí ilumina aspectos importantes del personaje, su movimiento en un entorno social y su deseo de fama y aprobación por parte de su público pide que analicemos su comportamiento a la luz de un afecto que asimismo gira en torno al otro. Aunque se ha dicho que el *Quijote*, a diferencia de la novela moderna, carece de descripciones detalladas de la interioridad o del perfil psicológico del personaje, prestar atención a la afectividad nos permite por lo menos vislumbrar esa interioridad, sobre todo con un afecto como la vergüenza. Su ubicación tanto en el borde (marcando los límites de la locura de don Quijote) como en el medio (a horcajadas entre lo público y lo privado, lo visible y lo oculto, lo ético y lo vergonzoso) hace que la vergüenza se nos ofrezca como una lente crítica que permite una gran variedad de perspectivas. Desde ahí, podemos observar su compromiso cultural con los distintos espacios, estructuras, registros y modalidades que constituyen la afectividad del sujeto temprano moderno y que a su vez están en gran parte determinadas por los afectos que el sujeto invierte en ellos.

Desde una perspectiva estética, el hecho de que don Quijote ha «salido a la vergüenza» puede leerse simbólicamente como un acto paralelo de sacar a la vergüenza los libros de caballerías responsables por su locura. La visibilidad pública de don Quijote en la jaula a finales de la Primera Parte, sobre todo, lo vuelve un objeto de humillación tanto como una vasija a través de la cual son escudriñadas y sacadas a la vergüenza las novelas de caballerías. Tal y como don Quijote es sometido a las burlas humillantes de otros personajes, la parodia de las novelas de caballerías realizada por Cervantes sugiere en efecto que estas obras faltan vergonzosamente a las cualidades estéticas que constituyen la verdadera escritura de ficción y merecen nuestra admiración.

²⁴ Cervantes, *Don Quijote*, p. 1059n.

²⁵ Vieira, 2006, p. 397.

²⁶ Ver Green, 1957, entre otros críticos citados por Layna Ranz, 2005, pp. 248-251.

Una parte de todo lo que hace que *Don Quijote* se haya apreciado como una obra maestra de la literatura mundial es su sutil e ingenioso manejo de la afectividad: la de los distintos personajes, la de nosotros los lectores y la del propio Cervantes, quien habría invertido no poco capital emocional en su escritura. Aunque nos falte un lenguaje crítico universal para acercarnos a la afectividad, la obra cervantina representa un espacio ideal en el que explorar sus complejidades y contradicciones y, en definitiva, un punto de partida por excelencia para desarrollar una mayor comprensión de la afectividad en los Siglos de Oro.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea / Ética eudemia*, ed. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1998.
- CARO BAROJA, Julio, «Honour and Shame: A Historical Account of Several Conflicts», en *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, ed. J. G. Peristiany, Chicago, University of Chicago Press, 1966, pp. 79-137.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico *et. al.*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 2 vols.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.
- ELIAS, Norbert, *The Civilizing Process: The History of Manners and State Formation and Civilization*, Oxford, Blackwell, 1994.
- GREEN, Otis, «El Ingenioso Hidalgo», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 175-193.
- GUNDERSHEIMER, Werner L., «Renaissance Concepts of Shame and Pocaterra's *Dialoghi Della Vergogna*», *Renaissance Quarterly*, 47, 1, 1994, pp. 34-56.
- HUTCHINSON, Steven, «Affective Dimensions in *Don Quijote*», *Cervantes* 24, 2, 2004 [2005], pp. 71-91.
- LAYNA RANZ, Francisco, *La eficacia del fracaso: Representaciones culturales en la Segunda Parte del «Quijote»*, Madrid, Polifemo, 2005.
- LEA, Henry Charles, *A History of the Inquisition of Spain*, Vol. 3, New York, Macmillan, 1907.
- SOUFAS, Teresa Scott, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia / London, University of Missouri Press, 1990.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El «Quijote» como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- VIEIRA, Maria Augusta, «Don Quijote en la corte: Los episodios de los duques y las prácticas de representación», en *El «Quijote» desde América*, ed. Gustavo Illades y James Iffland, Puebla, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vález Pliego», 2006, pp. 387-99.
- VIVES, Juan Luis, *The Passions of the Soul: The Third Book of «De Anima et Vita»*, ed. Carlos G. Noreña, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1990.

Valores, recompensas, pagos, deudas, la nobleza y la clase mercantil en *La española inglesa*

María Cristina Lagreca de Olio

Universidad Presbiteriana Mackenzie

INTRODUCCIÓN

En Europa y en la Península Ibérica, se realizan grandes transformaciones en la organización de la vida social, de la política y en las relaciones económicas, financieras y mercantiles durante los siglos XVI y XVII. Estas dan origen a varios discursos que trazan el contexto cultural.

El tema del dinero aparece en gran parte de la obra de Cervantes, trayendo a tona el cambio de la época, constituyendo un importante elemento en las relaciones sociales, en la estructura del poder y apareciendo en la literatura. La obra de Cervantes, más allá de las cuestiones relacionadas con el mundo económico y financiero, también se dedica a los más fundamentales temas de la Humanidad.

En el tomo I de las *Novelas ejemplares* se publica *La española inglesa*, tema de este trabajo. La lectura que se hará estará apoyada en *Cervantes and the material world*, de C. Johnson y en la *Economía ética en Cervantes* de S. Hutchinson, además de otras obras relacionadas con el período mencionado.

LA ESPAÑOLA INGLESA Y EL CONTEXTO HISTÓRICO

Se comenzará situando a los personajes y a la acción de *La española inglesa* dentro de un orden histórico. Los nombres de los personajes cervantinos recuerdan a los históricos en el drama político-religioso del siglo XVI: la cisma inglesa y la evolución de las relaciones políticas anglo-españolas que de eso resultaron. Según Johnson, el nombre de la heroína, Isabela, es una versión española del nombre de la reina inglesa con la que se relaciona y que es un personaje importante. Isabel es el nombre de la Reina Católica, esposa de Fernando madre de Catalina de Aragón, que es la progenitora de María

Tudor y suegra de Felipe II, cuya falla en tener un hijo varón provoca el cisma inglés. Catalina es la madre adoptiva de Isabela en Inglaterra, que al final de la historia se transforma en su suegra. Esa relación Catalina-Isabel, refleja los nombres de Catalina de Palacios, esposa de Cervantes y el de su hija natural, Isabel de Saavedra. Puede ser coincidencia, según Johnson, pero no dejan de reflejar, para los lectores de 1613, cincuenta años de relaciones conflictivas con Inglaterra.

El texto de ficción, en el que estos nombres característicos aparecen, comienza con un hecho histórico real: el saqueo de Cádiz, sucedido en 1596. La expedición a esta ciudad es una de las grandes operaciones navales del inicio de la era moderna, con unos 140 barcos. Recuérdese que la armada de 1588, en comparación, estaba compuesta por 130 naves. El ataque fue anunciado en una proclama el 25 de abril de 1596, firmada por Essex y Howard, publicada en inglés, español, alemán, francés, italiano y latín. La operación en Cádiz se anunciaba con un ataque masivo a un punto vulnerable y estratégico, ya que la inteligencia inglesa sabía que no existía armada española preparada para invadir Inglaterra, y que las naves allí atracadas estaban compuestas por barcos mercantes, preparados para navegar en dirección a América, con alrededor de once millones de ducados en mercancías, junto con la usual escolta militar.

El historiador y cronista contemporáneo, Luis Cabrera de Córdoba deja claro el objetivo, indicando la responsabilidad del Duque de Medina Sidonia como encargado de enfrentar la operación que en junio salió de Inglaterra. La meta era saquear las riquezas que las flotas traían desde las colonias españolas y portuguesas, como también los barcos listos para zarpar para Nueva España bajo las órdenes de los mercaderes americanos. Si el tiempo lo permitiese, atacarían Cádiz.

Según Cabrera, se consideraba que antes de comenzar el ataque, los ingleses aparecerían en el horizonte y esperarían viento favorable, dándoles a los defensores algunas horas de protección. También insistía que si la flota española hubiera zarpado y encontrado a la inglesa en mar abierto, la batalla habría ido a otro lugar.

Nada de eso sucedió, y la batalla fue perdida. El interés de la investigación se concentra en el saqueo de la ciudad y el trato dado a la población civil. Las observaciones del fraile Pedro de Abreu, ofrecen una corrección sobre la impresión general de las buenas maneras y magnanimidad inglesas. Se inició bien, con las autoridades ofreciendo salvo conductos a todas las personas de la ciudad sin detenerlos por cualquier motivo.

Otra faceta que se puede explorar, en este evento de Cádiz, es el papel del Duque de Medina Sidonia, encargado de la defensa de toda la costa. Como se sabe el ataque inglés no fue una sorpresa. El Duque podría haber organizado una defensa agresiva, pero decidió no hacerlo. La falla del contraataque del Duque no se le escapó a los ingleses. Se observó con asombro que nada impidió la acción inglesa, a pesar de que las tropas españolas bajo las órdenes de Medina llegaban a 30 o 40 mil soldados. Está claro que, por alguna razón, el Duque escogió entregar Cádiz a los ingleses en lugar de contenerlos. Estableció defensas en Sanlúcar, Rota, Chiclana y Jerez para prevenir una invasión. Esta tímida estrategia parece haber tenido resultado y el daño se limitó a Cádiz y a su puerto. Cabrera de Córdoba concluye que, para no poner en riesgo su victoria, el Conde de Essex embarcó a sus hombres e incendió la ciudad dos semanas después. Algunos españoles subordinados, como el teniente general de las galeras en España, don Juan

Puertocarrero, el general de la flota de Nueva España, Luis Alfonso Flores y otros oficiales navales de bajo rango, fueron castigados por Felipe II por la pérdida de Cádiz¹.

El Duque de Medina Sidonia hizo algo positivo, incendió la flota de 36 barcos mercantes que salían para las Indias con vino, aceite, cera y otras mercaderías, tales como ropas de seda, lino y mercurio, todo evaluado en once o doce millones de ducados. Se destaca que el metal encaminado a América era propiedad del rey, pero todos los objetos textiles pertenecían a mercaderes extranjeros, especialmente ingleses y alemanes, que hacían negocios en Cádiz a través de intermediarios locales. Los propietarios de la flota iniciaron conversaciones para llegar a un trato con los invasores, para pagar dos millones de ducados y dejarlos en paz. El Duque de Medina Sidonia no estuvo de acuerdo con este arreglo, pero dejó que los barcos se fueran. Está claro que nunca hubiera ordenado el incendio sin saber que las pérdidas sufridas por los españoles serían mínimas. El mercurio del rey podía ser recuperado con poca dificultad, pero no las telas, que eran propiedad del enemigo. Se iniciaron procesos judiciales en Ámsterdam y en otras ciudades alemanas, y hasta en Inglaterra, en un vano intento por obtener compensación por las pérdidas sufridas. Los alemanes, al parecer, aceptaron con relucencia la invitación de los ingleses para participar de la invasión. Su intención fue, probablemente, limitar las pérdidas de los propietarios alemanes, con su presencia en escena. Se deduce de esto, que los mercaderes españoles tenían títulos de la mercadería a crédito, para pagarla después de venderla en las colonias, de tal forma que el riesgo durante el viaje para y desde América pertenecía a los extranjeros².

Esto sugiere que la acción del Duque fue brillante y patriótica, y que el aparente incendio de la mercadería española proporcionó un severo golpe al enemigo. No obstante, los mercaderes españoles no escaparon sin daño. Si los alemanes perdieron propiedades, los españoles perdieron la capacidad de obtener crédito. Es en este sentido que se escribe al relatar que cuando la flota se incendió, muchos mercaderes a lo largo del país, sufrieron las consecuencias y fueron a la quiebra. El motivo por el cual el Duque recusó el contraataque permanece sin respuesta.

Antes de abandonar el examen de estos hechos, se debe considerar la rivalidad económica entre Cádiz y Sevilla, y la participación del duque en esta disputa. Los dos puertos siempre han sido alternativas complementarias. Cádiz ofrece un puerto de aguas profundas con acceso directo al mar, pero vulnerable a los ataques. Sevilla ofrece seguridad total contra ataques, pero requiere subir un pasaje río arriba, de unos noventa kilómetros de extensión. Si la carga se pierde en el río, por lo menos parte puede ser recuperada. Sevilla tenía el monopolio legal del comercio con América. Cádiz estaba encargada de realizar el comercio con África del Norte y con la costa norte de Europa hasta Noruega. El siglo XVII presenció el progresivo declive de Sevilla, ocurrido, en parte, por el desvío del río cerca de Sanlúcar de Barrameda, hasta que la Casa de Contratación fuera finalmente trasladada a Cádiz en 1717³.

Cuando se realiza el embargo de la flota inglesa y se decreta la expulsión de los británicos en 1586, muchos ingleses obtienen permiso para quedarse en Sanlúcar de

¹ Johnson, 2000, p. 158.

² Johnson, 2000, p. 159.

³ Johnson, 2000, p. 160.

Barrameda. El Duque parecía tenerles un afecto especial así como cierta preferencia en cuestiones comerciales. Este favoritismo contribuye a explicar el incendio de la flota mercante en Cádiz, en 1596, lo que provocó tan adversos efectos en la economía alemana. Como se observa, los ingleses eran los peores enemigos de los alemanes. Eso no explica, sin embargo, por qué el capitán general de la costa andaluza decidió sacrificar Cádiz.

La falta cometida por el Duque de Medina Sidonia al defender Cádiz es en función de sus amplios intereses personales. Incendiando la flota mercante dio un golpe a la economía alemana en favor de la inglesa y defendiendo Sanlúcar en lugar de Cádiz perjudicó a su rival comercial. Sus acciones son doblemente condenatorias desde el punto de vista de la ética y del deber.

En consecuencia de los hechos aquí mencionados, la ficción nos describe el modo en que el padre de Isabel, en la novela de Cervantes, fue arruinado económicamente por los acontecimientos de julio de 1596 y, por esta razón, el autor, que debió de haber estado consciente de los efectos de la acción del duque en la economía alemana, omite referirse a ella en su famoso soneto y lo retrata como alguien pomposo, torpe, cobarde, que dejó Cádiz y sus riquezas a los ingleses:

Vimos en julio otra Semana Santa
 atestada de ciertas cofradías
 que los soldados llaman compañías,
 de quien el vulgo, no el inglés, se espanta.

 Y al cabo, en Cádiz, con mesura harta,
 ido ya el conde sin ningún recelo,
 triunfando entró el gran duque de Medina⁴.

A pesar de las actitudes del Duque contra los alemanes, el hecho permanece conservado para siempre en el soneto de Cervantes: el Duque permitió que Cádiz fuese destruida tanto física como económicamente, mientras escogió proteger las ciudades de los alrededores. Cervantes atribuye el acontecimiento del ataque simultáneo a la cobardía del duque y a la falta de sentido de las procesiones religiosas. Johnson afirma que Cervantes, al escribir *La española inglesa*, pone en uso su conocimiento de la infraestructura económica en relación con la jerarquía política y la ideología oficial y que probablemente estaba en Sevilla cuando ocurrió el saqueo a Cádiz. Había ido allí en agosto de 1595 llevando instrucciones reales referentes a la bancarrota de un tal Simón Freire de Lima, un banquero mercader a quien había confiado fondos del gobierno. El dinero llegó a Madrid a comienzos de 1597. Entretanto Cervantes parece haber estado en Sevilla y es posible que, al igual que el padre de Isabela, haya sufrido alguna pérdida financiera como resultado del saqueo de Cádiz.

Al referirse a dicho pillaje, sus causas y consecuencias, se intenta insistir en la importancia que tuvo para los negocios de aquella comunidad, de quien el padre de Isabela no es más que un personaje de invención. El tamaño de la pérdida, el trato a los civiles españoles en manos de los ingleses y la doble perfidia del Duque de Medina

⁴ Johnson, 2000, p. 159.

Sidonia, solo pueden emerger de una razonable y detallada presentación de los hechos históricos. Cervantes estaba presente en los alrededores de Sevilla en la época y su participación en los negocios es crucial para la comprensión de la magnitud del significado de los hechos en Cádiz y a partir de ahora en el trato que realiza, en la ficción, de las relaciones anglo-españolas en sus dos aspectos históricos de religión y comercio. A eso se le agregará el amor de Ricaredo e Isabela, debiéndose destacar que los amantes personifican diferentes aspectos de los temas históricos que se relatan.

CERVANTES Y LA ECONOMÍA ÉTICA

En la obra de Hutchinson —*Economía ética en Cervantes*—, se observa que afirma que: «este sistema se despliega como una *economía* en la que la valoración y las relaciones de *deuda y pago* generan infinitos modos de ser, estados de ánimo y comportamientos humanos»⁵. Para el autor, las obras de Cervantes se prestan a reflexiones y aclaran la problemática de la economía ética; insiste que no hay nada: «ni bueno ni malo en la economía ética como tal»⁶. Según este autor, valores, pagos y deudas son el núcleo de esta economía.

El tema del valor obsesiona, pero ni a Cervantes ni a sus narradores y personajes les preocupan los criterios del valor de las mercancías: se sitúan en campos de práctica distintos. Hutchinson piensa que se podría considerar las *Novelas ejemplares* un cuestionamiento sutil acerca de criterios de valoración y de lo que es más importante para la existencia del ser humano. Para él, una parte del proyecto de Cervantes como escritor se basa en la búsqueda de los valores de la vida.

En *La española inglesa*, la acción se centra en quien tiene la posesión de Isabela. La niña figura entre lo que se llevan los ingleses del saqueo de Cádiz; Ricaredo llega a Sevilla a tiempo para impedir que se haga monja y se comprometen. El tema de su posesión está entre el comienzo y el final: la reina dispone que Ricaredo demuestre merecerla y a seguir el conde Arnesto reclama a Isabela como suya, disputando lo acordado. El veneno de su madre le quita la belleza y la boda se cancela. Ricaredo e Isabela se vuelven a comprometer secretamente, dándose un plazo de dos años y el resto del relato lleva a un final feliz. El tema de la posesión de seres humanos se presenta en forma de cautiverio: Ricaredo libera a católicos y turcos de los barcos capturados, él mismo es cautivo por turcos y libertado por religiosos. Isabela es prisionera, esclava, despojo de guerra, tesoro apropiado ilegítimamente por Clotaldo y reclamado por la reina.

Según Hutchinson se pueden distinguir economías diferentes en esta obra, cada una con un criterio propio de valorar y poseer, su código de conducta, su modo de intercambio. Cuando Ricaredo regresa triunfante de su misión, con la nave cargada de joyas y especias, dice que «pasa de un millón de oro el valor de la especiería y otras mercancías de perlas y diamantes que en ella vienen»⁷, pero que todo lo ha guardado para entregárselo a la reina a cambio de la «joya ya Vuestra Majestad me la tiene

⁵ Hutchinson, 2001, p. 21.

⁶ Hutchinson, 2001, p. 30.

⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 194.

prometida que es a mi buena Isabela. Con ella quedaré rico y premiado...»⁸. A lo que la reina responde: «si por precio os hubiera de dar a Isabela, según yo la estimo, no la pudiéades pagar...»⁹. Allí la reina resalta que se la entregará por habérsela prometido, no por su valor, sino porque «no hay precio en la tierra con que aprecialla»¹⁰.

Como se puede percibir, en el mundo de *La española inglesa* se ven luchas entre católicos y protestantes, entre españoles e ingleses, entre cristianos y musulmanes, aparece el nuevo sistema comercial de los países ibéricos con sus respectivas colonias. Se muestran las relaciones entre la realeza, la nobleza —representada por la familia de Ricaredo— y la burguesía —representada por la familia de Isabela. El triángulo entre la reina, Ricaredo e Isabela, según Hutchinson, debe entenderse por lo que cada uno de ellos representa. Todo esto y el matrimonio, hacen que «a una persona se la pueda robar, perder, hallar, comprar, vender, rescatar, dar, entregar, en fin *poseer* de una forma u otra»¹¹.

Las expresiones que los novios utilizan entre ellos —*mía, tuyo, tu esposo...*— enfatizan el carácter de entrega que presenta una especie de igualdad entre el hombre y la mujer mostrando, cree el autor, el ideal cervantino en las relaciones matrimoniales. Aunque los novios están dispuestos a unirse, deben obedecer a la reina, que dispone de Isabela como lo hace con los despojos de guerra, considerándola prisionera y esclava. Basa en su poder real la entrega en matrimonio, a pesar de sus padres verdaderos estar allí presentes, y somete a Ricaredo a condiciones, que según ella, le harán merecerla. La reina e Isabela viven una relación de ama y cautiva, pese al aprecio que se le demuestra a la joven.

El código del vasallaje, sus relaciones de poder, se manifiesta en las condiciones que la reina —que en este triángulo reclama el derecho a determinar el destino de las mercedes— exige de Ricaredo para hacerlo merecedor de casarse con Isabela, que tiene un precio al establecerse una equivalencia entre el valor del barco y el de ella.

Los padres de Isabela, cuando esta pierde la belleza, son recompensados y la camarera principal es castigada. La propia Isabela recibe joyas de la reina y otros vestidos, «que descubrieron el mucho amor que a Isabela tenía»¹² que demuestran sentimientos, que poseen valor de recompensa material. «La lógica del dinero se filtra en casi todos los dominios de las relaciones humanas y hace efecto allí, incluso en el valor de un ser humano»¹³.

Según Hutchinson, parece que nos alejamos de situaciones en que se pone un precio a la vida o a la libertad de seres humanos, a pesar de que haya pasajes extensos sobre el cautiverio, donde se destaca el aspecto económico de la liberación y del rescate. La conducta usual con las personas capturadas, en piratería o en la guerra, permitía que el vencedor dispusiera a su manera de la vida y la libertad de los prisioneros. Ricaredo menciona que los padres de la Santísima Trinidad se quedaban en el lugar de los cautivos, a manera de fianza, cuando les faltaba dinero para el rescate.

⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 33.

⁹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 194.

¹⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 195.

¹¹ Hutchinson, 2001, p. 34.

¹² Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 204.

¹³ Hutchinson, 2001, p. 37.

El robo de la niña Isabela es ilegal, incluso el comandante inglés había mandado devolverla, pero pone en marcha la acción de la novela, bajo términos del código de relaciones entre naciones enemigas. En consecuencia, se la puede llamar *riquísimo despojo, tesoro, prisionera, esclava* y la reina puede reclamar sus derechos sobre ella. El citado comandante inglés hace distinción entre personas y haciendas en el saqueo a Cádiz y manda devolverla: *so pena de la vida*, o sea, que este robo podía costarle la existencia a Clotaldo y entonces se vería la pérdida de una vida en consecuencia del robo de otra, sin entrar el dinero de por medio.

Hutchinson añade otros elementos en la relación que se plantea entre la vida de Isabela y el dinero: cuando ella pierde la belleza, el castigo incluye una multa al conde y a su madre. Los regalos con que la reina colma a Isabela se pueden considerar *recompensa*, de la misma manera que los padres de Ricaredo piensan en los obsequios que entregarán a la niña y a sus padres cuando regresen a España, para retribuirlos por las pérdidas sufridas: el robo de la hija, la belleza perdida y el matrimonio no realizado.

El autor destaca la simultaneidad que el texto cervantino presenta de las pérdidas de los bienes, riquezas del padre de Isabela, la recuperación de su crédito y de la belleza de la joven, poniendo en juego las asociaciones entre dos tipos de valores, como «posesión y crédito, pérdida y hallazgo, esterilidad y reproducción, dejándonos apreciar el valor de Isabela a través de todo un sistema financiero y mercantil, con su nueva escala de valores al que la novela dedica tantas página»¹⁴.

Es el *nuevo sistema* que la Península Ibérica comienza a conocer, que se aleja del feudalismo para, poco a poco, entrar en el mercantilismo del Renacimiento europeo. La obra cervantina ofrece innumerables ejemplos de este nuevo régimen que son incorporados a la vida de los personajes. También lo son las relaciones entre las diferentes clases sociales, como en este caso la nobleza y la clase mercantil, o sea, la familia de Ricaredo y la de Isabela representando una nueva escala de valores, encarnada en un personaje, Isabela, que no proviene de la primera, sino de la segunda clase, la mercantil.

Para Hutchinson, Cervantes es el escritor español que llega más a fondo en las cuestiones de la economía ética, las pone en tela de juicio mostrando «sus facetas ocultas, su callada lógica»¹⁵. En sus obras aparecen cuestiones de valor, de derechos, obligaciones, responsabilidad y reciprocidad, sin olvidar el estudio de las relaciones humanas que realiza a través de sus personajes.

CONSIDERACIONES FINALES

Se observa en esta novela la realización de la *justicia poética*, la que permite que los buenos sean recompensados, que los malos no consigan imponerse y que, no importando el argumento, se alcance la felicidad esperada en el desenlace de la ficción. La reina de Inglaterra, al regresar Ricaredo con la misión cumplida, deja de lado la cuestión del valor y pasa a darle más importancia a la palabra dada que al precio que se le pueda atribuir a Isabela, poniendo la honra ante el dinero, manteniendo la promesa de entregársela a Ricaredo como premio a su valentía al comandar la operación naval

¹⁴ Hutchinson, 2001, p. 39.

¹⁵ Hutchinson, 2001, p. 40.

que le fue confiada, presenta una valoración diferente de la vida de la joven cautiva dejada a sus cuidados. La primera parte del relato se sitúa en Inglaterra, durante la época contemporánea de Cervantes, y la segunda encuentra a los personajes en España, incorporando elementos autobiográficos como la batalla naval contra los turcos, la prisión de Ricaredo y su libertad conquistada gracias a la caridad de los padres trinitarios.

En este trabajo se ha hecho la lectura de la obra a través del tema del dinero, de los valores y recompensas. Se ha observado su interferencia en las relaciones entre los personajes que representan a la realeza, la nobleza y la burguesía. Se han resaltado las vicisitudes del ingreso de la Península Ibérica en el nuevo régimen mercantil que llega con el Renacimiento, sin dejar de existir las relaciones de vasallaje, entre amos y criados. Cervantes vive y escribe en este momento histórico que se está organizando bajo nuevas formas políticas. En esta época, el dinero pasa a ocupar el lugar que antes tenían el valor y la virtud. La búsqueda del poder se hace a través de las riquezas. El trabajo manual, en el feudalismo, nunca rendiría fortuna, además de distanciar o imposibilitar el acceso a la condición noble. El pensamiento de este tiempo considera que, teniendo en manos alguna riqueza, siendo o no conquistada a partir del trabajo, el poder será una consecuencia.

En *La española inglesa* conviven los dos regímenes, el feudal de las relaciones de vasallaje, y el mercantil, en la figura del padre de Isabela, que representa a la burguesía que surge como fruto del comercio con las colonias americanas y con otros países europeos y mediterráneos. Las mencionadas tres categorías de la sociedad del Siglo de Oro, están representadas con la maestría y sensibilidad que son características de la obra cervantina.

Referencias bibliográficas

CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Madrid, J. M. Ediciones, 2000.

HUTCHINSON, Steven, *Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

JOHNSON, Carrol B., *Cervantes and the material world*, Illinois, University of Illinois Press, 2000.

De la oralidad a la escritura: la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo¹

Francesca Leonetti

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* es uno de los documentos más importantes y fundamentales para la historiografía española y americana. Se trata de la única obra de Bernal Díaz del Castillo, soldado de a pie natural de Medinaceli, que, después de combatir bajo el mando de Cortés en diversas campañas que terminaron con la conquista de Méjico y Guatemala, decide emprender su última batalla, la batalla contra el olvido. A pesar de morir sin que su historia viera la luz, Bernal es uno de los cronistas más leídos y estudiados, no sólo por el valor histórico y testimonial de su largo y detallado memorial, radicalmente diferente de las otras crónicas o relaciones sobre la conquista de América, sino también por el placer que proporciona su prosa. Gracias a ella, la obra, aun no respondiendo, en principio², a ninguna intención artística sino a un propósito pragmático expreso, se recibe como literaria. De hecho, si como cronista Bernal parece relacionarse con Cortés o Colón, de éstos difiere por la larga cesura de tiempo que lo separa de los hechos que recupera para fijarlos en la escritura. Sólo gracias a su palabra se recuperan algunas informaciones biográficas del autor, que participó no sólo en el bienio de la conquista (1519-1521), sino también en diversas campañas militares posteriores que aumentaron y consolidaron el territorio de Nueva España y determinaron su asentamiento como encomendero en Guatemala.

Su memoria global y obstinada y su vigor polémico empujaron a Bernal a escribir su *Historia verdadera*, que representa una ocasión más para presentar su «probanza de

¹ Este artículo aparece publicado en forma extensa en Leonetti, 2011, pp. 115-155.

² El primordial proyecto de un *memorial de guerras*, funcional a la petición de *encomiendas*, evoluciona en una *Historia* con su específico valor literario.

méritos»³, en la que declara su intención de ofrecer una versión verdadera de la conquista de Méjico que desmintiera las inexactitudes de quienes, como López de Gómara, habían escrito basándose en informaciones de segunda mano y que opusiera al espíritu apologetico de éste, al que se debía el relato de las hazañas de Cortés, la fuerza de una historia vivida en primera persona, a través de la que se revive la conquista como el resultado del valor y del sacrificio de todo un ejército. No me detendré aquí en el proceso de lenta elaboración que se ceta tras la obra, a través de fases sucesivas, caracterizadas por continuas correcciones y enmiendas. Me limito a señalar, remitiendo a mis estudios acerca de lo que se presenta como un paradigma de problemas de ecdótica⁴, que los testimonios que poseemos, dos manuscritos y uno impreso, constituyen el resultado de una diferente voluntad de autor, reflejo de acontecimientos históricos y biográficos. La recolección de sus recuerdos se prolongó durante más de veinte años, y cuando Bernal interviene por última vez en su *Historia* es ya anciano, como él mismo declara: «soy viejo de más de ochenta y cuatro años, y he perdido la vista y el oír, y por mi ventura no tengo otra riqueza que dejar a mis hijos y descendientes, salvo esta mi verdadera y notable relación»⁵.

Desde el prólogo, Bernal insiste en que la escritura le es extraña, y definiéndose «idiota y sin letras», confiesa estar por debajo de las exigencias del tema: «no sé cómo lo cuenta: ¡ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas, como víamos!»⁶.

Esa conciencia de minusvalía literaria parece agravarse cuando cae en sus manos la *Historia de las Indias y Conquista de México* de Francisco de Gómara, editada en 1552, y las obras de Illescas⁷ y Jovio⁸, a las que reconoce la superioridad estilística:

Estando escribiendo en esta mi corónica, acaso vi lo que escriben Gómara e Illescas y Jovio en las conquistas de México y Nueva España, y desde que las leí y entendí y vi de su policía, y estas mis palabras tan groseras y sin primor, dejé de escrebir en ella, estando presentes tan buenas historias⁹.

Durante la lectura de la obra de Gómara, Bernal percibe que a «su policía» corresponde, sin embargo, la infidelidad del contenido: como testigo presencial e

³ De los pedidos de recompensa queda testimonio en las cuatro cartas privadas que forman parte de las llamadas *Cartas de Indias*, dirigidas a Carlos V en 1552, a fray Bartolomé de las Casas y a Felipe II en 1558, y otra a éste en 1567. Además, en la edición de la *Historia verdadera* de Barbón (2005) se ofrecen detalles sobre los dos viajes al *Consejo de Indias* y las reales cédulas obtenidas (Estudio, pp. 21-26), así como la reproducción de los documentos que las certifican (Estudio, pp. 815-1064).

⁴ Leonetti, 2008, pp. 13-53, y 2011, pp. 45-114.

⁵ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 4. En adelante, todas las citas corresponden a la edición de Guillermo Serés (Madrid, Galaxia Gutemberg, 2011).

⁶ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 308.

⁷ Illescas, *Historia Pontifical*, y *Catholica*.

⁸ Jovio, *Elogios o vidas breues de los caualleros antiguos y modernos*.

⁹ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 2011, p. 70. En el texto de la edición príncipe de 1632, correspondiente a la versión más antigua de la *Historia verdadera*, Bernal alude sólo a la obra de Gómara: «Estando escribiendo esta relación, acaso vi una *Historia* de buen estilo, la qual se nombra de un Francisco López de Gómara, que habla de las conquistas de México y Nueva España, y quando leí su gran retórica, y como mi obra es tan grosera, dexé de escribir en ella, y aun tuve vergüença que pareciesse entre personas notables».

indignado ante esas historias «viciosas», fija con orgullo su criterio literario *ad testatio rei visae*:

después de bien mirado todo lo que aquí he dicho, que es todo burla lo que escriben acerca de lo acaescido en la Nueva España, torné a proseguir mi relación, porque la verdadera pulicía e agraciado componer es decir verdad en lo que he escrito¹⁰.

Estas palabras parecen remitir a las de Aristóteles, cuando en el capítulo III de su *Poética* establece la diferencia entre ‘poesía’ e ‘historia’:

[...] no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa [...] sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen.

Bernal se presentaría, pues, como verdadero historiador, dejando a Gómara el papel de literato que altera la realidad según la finalidad que su obra se proponga. Percibiendo esa diferencia y confiando en el principio de la verdad, el soldado-cronista decide: «volver con la pluma en la mano, como el buen piloto lleva la sonda, descubriendo los bajos por la mar adelante, cuando siente que los hay»¹¹. Y contará la historia de la conquista de Méjico y Guatemala «sin torcer ni a una parte ni a otra», en busca de los «bajos», es decir, «De los borrones y cosas que escriben los coronistas Gómara e Illescas acerca de las cosas de la Nueva España», como titula el capítulo XVIII de su obra.

Su pluma es «tosca» pero «sincera y verídica», donde la tosquedad le exime de cualquier retórica que manipule el lenguaje para convencer y la verdad se impone sin ninguna necesidad de aditamentos retóricos. Bernal no duda, pues, en aducir a su favor la estilística de la sencillez y del rechazo de la afectación defendida por los humanistas, y escribe un documento épico en el que palpita, con enorme realismo, la vida de la conquista, en un lenguaje icástico y espontáneo, a veces coloquial, de una belleza «ruda y selvática»¹², que persigue la comunicación directa y que acompaña a una memoria admirablemente nítida.

El resultado es una modalidad histórica diferente de la convencional, la biografía de un gran hombre que insiste en el testimonio directo de los acontecimientos que relata: «digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y reencuentros de guerra»¹³. Aquí descubrimos que este hombre «sin letras» llega a Aristóteles a través del *Amadís de Gaula*, cuyo prólogo reza:

Bien se puede y debe creer aver avido Troya, y ser cercada y destruida por los griegos [...], mas semejantes golpes que éstos atribuyámoslos más a los escritores, como ya dixé, que en aver efecto de verdad passados. Otros uvo de más baxa suerte que escrivieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimientto de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los

¹⁰ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 73.

¹¹ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 73.

¹² Menéndez y Pelayo, 1911-1913, vol. I, p. 44.

¹³ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 8, nota 1.

que compusieron las historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera del orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas. Pues veamos agora si las afruentas de las armas que acaescen son semejantes a aquella que quasi cada día vemos y passamos...¹⁴

Con la misma finalidad que la *Historia verdadera* -donde se desea emendar los borrones de otros historiadores-, cuanto se relata en el *Amadís* corresponde a la realidad y verdad de los hechos de los que los vieron y pasaron, muy diferentes, de hecho, de las patrañas que otros escribieron.

En aras de la máxima y completa veracidad, Bernal no juzga indignos de su relato los detalles más ínfimos, confundiendo constantemente lo esencial con lo accidental, anticipando y retrocediendo en la narración por medio de paréntesis analépticos y prolépticos según el flujo de su memoria. Sus descripciones ofrecen recreaciones asombrosas de paisajes, personas e indumentos, de las costumbres y de las diferentes especies de animales. Se trata de una narración en la que la urgencia de fijar el recuerdo por escrito predomina sobre las preocupaciones de carácter formal y retórico¹⁵.

Sin embargo, en la *Historia verdadera*, la omnisciencia y ubicuidad, manifestadas por la presencia de varios planos espacio-temporales, propicia la representación de muchas acciones que se actualizan en la escritura con plasticidad y movimiento, y parlamentos que, por su mimetismo, permiten explorar la interioridad de los personajes. Además, como afirma Serés, la técnica de la simultaneidad, por su constante dialogismo extratextual entre el emisor y el destinatario, favorece la posibilidad de intercalar anécdotas en el curso de la narración, «de suerte que la crónica se construye en una especie de work in progress»¹⁶ sin plan de redacción.

El texto de Bernal revela evidentemente deficiencias expresivas, sobre todo sintácticas, por la constante presencia de subordinadas que, en ausencia de la oración principal, quedan truncadas, y por otros defectos que Lapesa reconducía a la inmediatez discursiva de matriz oral. El mismo Lapesa detectaba en la *Historia verdadera* la falta de la relación entre modos y tiempos, como el paso del estilo indirecto al directo, que explicaba, afirmando que:

[...] los saltos del pretérito al presente tienen por objeto una descripción más viva y detallada. Es, en realidad, una actualización de recuerdos, [...] imágenes y escenas que se ponen delante del posible lector [...] no puede sorprender que a partir de la representación del pasado como cosa inmediata, se refleje un muy peculiar uso de los tiempos verbales. [...] El empleo del presente por el pasado no es en Bernal Díaz fórmula retórica convenientemente dosificada, como en otros historiadores, sino resultado de la aproximación de los recuerdos, de su presencia vivencial¹⁷.

¹⁴ Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, pp. 222-223.

¹⁵ Contra esta actitud de Bernal se manifestó Antonio de Solís, que buscó elegancia y coherencia en la selección de los hechos, pretendiendo escribir su obra sin «gastar tiempo en las circunstancias menudas, que manchan el papel con lo indecente, y le llenan de lo menos digno, atendiendo más al volumen que a la grandeza de la Historia» (Solís, *Historia de la Conquista de México*, vol. 1, p. 9).

¹⁶ Serés, 2008, p. 93.

¹⁷ Lapesa, 1970, p. 74.

En palabras de Bernal:

me parece que agora que lo estoy escribiendo se me representa por estos ojos pecadores toda la guerra segund y de la manera que allí pasamos¹⁸;
Era cosa de notar, que agora que lo estoy escribiendo se me representa todo delante de mis ojos, como si ayer fuera cuando esto pasó¹⁹;
Muchas vezes, agora que soy viejo, me paro a considerar las cosas heroicass que en aquel tienpo pasamos, que me parece las veo presentes²⁰.

A través del uso de ‘estoy’ y de ‘agora’, el escritor instala el pasado en el presente²¹, compartiendo con el lector la actualización y revivificación de los acontecimientos.

En el conjunto de sus largas oraciones, que tratan de contar la verdad presenciada, así como en sus interrupciones narrativas, propias del relato oral, hallamos una prosa efervescente que se distancia de las convenciones sobre el arte de historiar del cronista medieval. Bernal, huyendo de la fantasmagoría, conoce los riesgos de la realidad y se esfuerza por presentar a los héroes como hombres de carne y hueso y aun así superiores a las criaturas de ficción.

Carente de recursos para dar noticia de las imágenes deslumbrantes del Nuevo Mundo, Bernal experimenta la necesidad de recurrir a los textos de caballerías. Cabe aquí recordar el conocido pasaje en que el autor nos informa de que todo Méjico estaba tan lleno de cosas maravillosas que él no sabría cómo describirlas:

Y desde vimos tantas cibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de *Amadís*²².

Además de las novelas caballerescas, se asoman en Bernal historias clásicas y sagradas, capaces de reforzar la veracidad del relato, señal evidente de que, a pesar de la declaración de ignorancia, sus lecturas debieron ser más numerosas de lo que emerge de las citas presentes en su obra. Los héroes de las gestas clásicas son los que mejor le permiten establecer paragones con la realidad que vive:

porque tan tenido y acatado fue en tanta estima el nombre de solamente Cortés, así en todas las Indias como en España, como fue nonbrado el nombre de Alejandro en Macedonia; y entre los romanos Julio César y Pompeyo y Escipión; y entre los cartagineses, Aníbal; y en nuestra Castilla, a Gonzalo Hernández, el Gran Capitán²³.

Menos frecuentes resultan las alusiones a la antigüedad sagrada, en la que Bernal apoya algunas de las gestas mexicanas, mientras que más naturales, para un hombre

¹⁸ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 124.

¹⁹ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pp. 312-313.

²⁰ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 354.

²¹ Lapesa, 1970.

²² Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 308.

²³ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 78.

común del siglo XVI, parecen las alusiones al *Romancero*, que en Bernal son más un recuerdo espontáneo o un auxilio lingüístico-cognitivo que un esfuerzo erudito. Refiere Bernal que Hernández Portocarrero, al paso por San Juan de Ulúa, pronunció los famosos versos del Romance de Montesinos:

Cata Francia, Montesinos,
cata París, la cibdad,
cata las aguas de Duero
do van a dar a la mar²⁴.

Diseminados por toda la obra hay ecos de antiguos cantares, de canciones populares y villancicos, de dichos de la cultura oral, tras los que se esconde el intento de convertir lo raro y maravilloso del Nuevo Mundo en algo legible y accesible.

Cuando el cronista, según cuenta al final de su *Historia verdadera*, presta su obra a dos licenciados que querían conocer los hechos de la Conquista de Méjico y averiguar en qué difería su relato del que escribieron Gómara e Illescas, uno de ellos dice:

en cuanto a la retórica, que va según nuestro común hablar de Castilla la Vieja, y que en estos tiempos se tiene por más agradable, porque no van razones hermoeadas ni policia dorada que suelen poner los que han escripto, sino todo a las buenas llanas, y que debajo de esta verdad se encierra todo bien hablar²⁵.

Este juicio parece un eco de ese pasaje del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, que sintetiza el ideal estilístico castellano y que sitúa a su lengua al nivel del latín, dignificada por su utilización en la literatura:

VALDÉS. Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar los vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien lafectación²⁶.

Son estas las palabras que resumen el criterio estético y lingüístico erasmista, basado en la verosimilitud del contenido, la naturalidad en el estilo, a imitación de la lengua hablada, y el rechazo de afeites artificiosos, tan reprochados en el *Cortesano*. Esta actitud vincula la posición de Valdés a la formulada por sus antecedentes erasmistas y humanistas. La exposición de los principios teóricos acerca de la lengua está estrechamente relacionada con la «questione della lingua» italiana y la reflexión sobre el empleo de la lengua vulgar como lengua literaria y de cultura. En la Dedicatoria de Castiglione a Miguel de Silva se lee una afirmación análoga al «escribo como hablo» de Valdés:

²⁴ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 133.

²⁵ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 1069.

²⁶ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 238.

io confesso ai miei riprensori non sapere questa lor lingua toscana tanto difficile e recondita. E dico aver scritto nella mia, e come io parlo, ed a coloro che parlano come parlo io²⁷.

Hemos visto cómo el propio Bernal afirma que carece de preocupaciones estéticas y no pretende seguir ninguna doctrina artística. Sus objetivos son la eficacia expresiva y la comunicación directa con el lector. Resulta, pues, significativo el modo en el que su estilo remite a los principios del humanismo: su fidelidad al habla original del autor y su llaneza, que ya provocaron la adhesión de los primeros lectores de la *Historia verdadera* y que siguen atrayendo al lector actual. Se sirve Bernal del «uso común de hablar», comentado por Nebrija en su *Gramática*, y al que luego aludía Valdés en el *Diálogo*, al informar a sus interlocutores italianos de su incapacidad para ofrecerles reglas y definiciones relativas a la lengua castellana, porque su aprendizaje no lo proporciona el arte sino el uso:

VALDÉS. Porque he aprendido la lengua latina por arte y libros, y la castellana por uso, de manera que de la latina podría dar cuenta por el arte y por los libros en que la aprendí, y de la castellana no, sino por el uso común de hablar, por donde tengo razón de juzgar por cosa fuera de propósito que me queráis demandar cuenta de lo que está fuera de toda cuenta²⁸.

Valdés explica, además, la importancia y validez en la lengua popular de los refranes o los dichos de la gente, relevantes como autoridad en el uso lingüístico, en los que «se vee muy bien la pluralidad de la lengua castellana»²⁹. Así que, faltándole autores con que respaldar sus sugerencias para el buen uso de la lengua, acude a los refranes, nuevo objeto de interés de los renacentistas, y respondiendo a Coriolano, que le pregunta que si son como los latinos y griegos, afirma:

VALDÉS. No tienen mucha conformidad con ellos, porque los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más de ellos nacidos y criados entre viejas, tras del fuego hilando sus ruecas; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas doctas y están celebrados en libros de mucha doctrina. Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo³⁰.

Con evidente procedencia oral y función explicativa, la prosa de Bernal presenta abundantes expresiones populares y formularias con la espontaneidad e inexactitud que caracteriza la oralidad. Del refrán, medio de expresión que con tanta profusión y elegancia puso Cervantes en boca de Sancho, cuando no en la de don Quijote, damos ahora algún ejemplo. En el capítulo XLII Bernal relata el momento en que nombraron a Cortés capitán general de la armada, y afirma: «Por manera que Cortés lo aceptó, y aunque se hacía mucho de rogar; y, como dice el refrán, “tú me lo ruegas e yo me lo quiero”»³¹. Se trata de un refrán construido sobre un quiasmo semántico, una paradoja conceptual sin más testimonio documentado que el de Bernal; un hápax, pues, que

²⁷ Castiglione, *Il Cortigiano*, p. 9.

²⁸ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 117.

²⁹ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 125.

³⁰ Valdés, *Diálogo de la lengua*, pp. 125-126.

³¹ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 154.

posiblemente correspondía a un dicho popular de uso local y restringido que no sobrevive. En el capítulo CXII, en el que se relatan las preocupaciones por parte de Cortés y de su armada por la rebelión de Pánfilo de Narváez se lee: «porque el padre Guevara y el escribano Vergara dijeron a Cortés que Narváez no venía bienquisto con sus capitanes, y que les enviase algunos tejuelos y cadenas de oro, porque dádivas quebrantan peñas»³². En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas aparece el refrán completo, «Dádivas quebrantan peñas y hacen venir de las greñas». Además, en el capítulo CXXXV se lee: «Y como en nuestro real y Villa de Segura de la Frontera, que así se llamaba, alcanzó Cortés a saber que había muchas barras de oro y que andaban en el juego, y como dice el refrán que “el oro y amores eran malos de encubrir”, mandó dar un pregón, so graves penas, que trayan a manifestar el oro que sacaron»³³. Resulta evidente la cercanía semántica con las expresiones populares, registradas todas en Correas, de «Amores, diablos y dineros, no pueden estar secretos», «Amores, dolores, celos y dineros, no pueden estar secretos; o no pueden estar encubiertos», «Dineros y amores, diablos y locura, mal se disimulan». Y, para concluir, en el capítulo CLVI de su obra el autor afirma: «y como cada día vía llevar a sacrificar mis compañeros [...] temía yo que un día que otro me habían de hacer lo mismo, porque ya me habían asido dos veces para me llevar a sacrificar, y quiso Dios que me escapé de su poder; y acordándoseme de aquellas feísimas muertes y, como dice el refrán que “cantarillo que muchas veces va a la fuente”, etcétera, y a este efeto, siempre desde entonces temí la muerte más que nunca»³⁴. Se utiliza con frecuencia el famoso refrán «tanto va el cántaro al agua hasta que al final se rompe», junto a sus variantes registradas todas en Correas.

Con su espíritu refranero, nuestro autor aprovecha la oportunidad de hablar de manera íntima con sus lectores y opone a su falta de retórica la abundancia de sus conocimientos como testigo y protagonista, provocando un efecto igualmente literario.

Bernal se autocritica, tal vez estratégicamente, por su falta de «buen estilo» y por sus constantes digresiones. Pero logra atraernos y nos invita a sentir y vivir lo que él y sus compañeros sintieron durante la conquista del impero azteca, ofreciendo un testimonio capaz de proyectarse mucho más allá del tiempo histórico de la Conquista de la Nueva España.

Referencias bibliográficas

- DÍAZ DEL CASTILLO, B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (manuscrito Guatemala)*, ed. José Antonio Barbón Rodríguez, México/Madrid, El Colegio de México/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005.
- , *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2011.
- CASTIGLIONE, Baltasar, *Il Cortigiano*, Milano, Classici Oscar Mondadori, 2002.

³² Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 408.

³³ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pp. 523-524.

³⁴ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 684.

- , *El cortesano*, traducción de Juan Boscán y prólogo de Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- ILLESCAS, Gonzalo de, *Historia Pontifical y Catholica*, Salamanca, Taller en casa de Domingo de Portonariis, 1569.
- JOVIO, Pablo, *Elogios o vidas breues de los caualleros antiguos y modernos, illustres en valor de guerra que estan al viuo pintados en el museo de Paulo Iouio*, Granada, Taller en casa de Hugo de Mena, 1568.
- LEONETTI, Francesca, «La *Historia verdadera* di Bernal Díaz del Castillo: indagine sulle vicende redazionali», en *Un testimone al crocevia di due culture: l'opera di Bernal Díaz del Castillo: redazioni e contesto*, Roma, Bagatto Libri (Saggi diversi), 2008, pp. 13-53.
- , *Verdad histórica y realidad textual: la Historia verdadera de Bernal Díaz del Castillo*, Roma, Giulio Perrone Editore (SagUni Ispanica), 2011.
- , «La transmisión textual de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo: análisis y tipología de las variantes», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. Stefano Tedeschi, Sergio Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. VI, pp. 27-36.
- LAPESA, Rafael, «La ruptura de la consecutio temporum en Bernal Díaz del Castillo», *Anales de Letras*, 7, 1970, pp. 73-82.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia General de las Indias*, Madrid, Editorial Bitácora, 1987.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Librería General de Victoriano Suarez, 1911-1913.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987.
- SOLÍS, Antonio de, *Historia de la Conquista de México*, Madrid, Espasa Calpe, 1947.
- SERÉS, Guillermo, «La “historia poética” frente a la historia verdadera: Antonio de Solís y Bernal Díaz», en *La menzogna*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2008, pp. 69-99.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana, Barcelona, Crítica, 2010.

Algunos rasgos intertextuales de la *República* de Platón en dos obras de Cervantes

Alejandro Loeza
Universidad de Navarra

La obra se completa completando su lectura.
Ortega y Gasset

LA TRADICIÓN COMO INTERTEXTO: BREVE CONTEXTO DE CERVANTES Y SU OBRA Y LA RECEPCIÓN ÁUREA DE PLATÓN

Una obra literaria que trasciende es, en realidad, una tradición que se preserva a través de los núcleos ideológicos que se han depositado en dicha literatura. Luego entonces, ¿por qué y en qué condiciones culturales un texto ajeno se hace necesario? Esta pregunta hermenéutica implica dinámicas que establecen una relación entre las obras primigenias y las que están predestinadas a ser su continuo.

Por una parte, el tratado de Platón, específicamente *La República*, es un referente dentro de la historia de las ideas, por fundar, en consonancia con Sócrates, métodos y tópicos que refieren una tradición ideológica. Dicho diálogo tiene resonancia en numerosas obras del Siglo de Oro, como lo menciona Hugo Francisco Bauzá, cuando escribe sobre el imaginario clásico en la construcción de las utopías áureas. En su *Historia de la literatura*, Ludwig Pfandl hace notar que las obras de Platón llegaron a España en traducciones y libros de dudosas filiaciones. Sin embargo, afirma que ese platonismo, en apariencia contrario a la ideología tomista, encontró lugar entre los escritores áureos:

Porque el vuelo espiritualista de su ideología, su inclinación a lo divino y teológico, constituía el más opuesto contraste imaginable del naturalismo de la concepción aristotélica-averroísta

del mundo, y por lo tanto se armonizaba admirablemente con el sentido psicológico orientado del pueblo español¹.

Por su parte, la obra de Miguel de Cervantes ha sido el centro de atención de numerosos estudios que relacionan sus novelas con diversas tradiciones medievales, clásicas, árabes e incluso judeo-cristianas. Sin embargo, planteo aproximarme a dos textos de Cervantes a partir del mencionado texto platónico. Los libros a los cuales me refiero son *Don Quijote* de 1605 y a la novela ejemplar *El licenciado Vidriera*, publicada en 1613: ambas utilizan el método socrático y dos tópicos platónicos, presentes en *La República*. Pese a la distancia cronológica entre las fechas de publicación de las obras, cabe destacar que la crítica cervantina suele datar la concepción y escritura de las *Novelas ejemplares* antes que *Don Quijote*. La presencia de un loco-sabio-idealista dentro de *El licenciado Vidriera* parece un ejercicio previo al hidalgo de la Mancha.

En *El licenciado Vidriera*, el personaje Tomás Rodaja construye un método dialógico que recuerda el utilizado por Platón en boca de Sócrates. Este método recae en los tópicos que están planteados en *La República*: la construcción del Estado y la ingerencia del loco dentro de la sociedad. En la obra cervantina, el loco es quien construye dicha sociedad, la cual es un elemento de la ficción. La relación entre ambos textos, pese a los casi veinte siglos de distancia entre uno y el otro, es posible gracias a la dinámica de la intertextualidad, la cual definiremos como:

Conjunto de [...] unidades en que se manifiesta el fenómeno de transtextualidad [...] dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente [...] ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor².

Los elementos que Cervantes integra desde la filosofía clásica están dados en aspectos simbólicos a la vez que de forma explícita. Estos elementos no carecen de un sentido contextual y cultural, y mucho menos de un referente intertextual con la filosofía platónica. Es difícil establecer una línea cronológica de lecturas, bibliotecas e influencias que relacionen directamente a Platón y Cervantes, por lo cual he optado por utilizar la teoría de la semiósfera de Iuri Lotman, que será una apologética de dicha relación. No obstante, algunos aspectos de la vida y obra de Cervantes se pueden apreciar como posibles líneas directas de influencia, por referencias explícitas.

De esta manera propongo establecer algunos mínimos rasgos del diálogo de Platón dentro de la novela de Cervantes e interpretar lo que se dice a través de la tradición platónica.

¹ Pfandl, 1952, p. 40.

² Beristáin, 2004, p. 269.

RELACIÓN DIRECTA E INDIRECTA

Se desconoce con exactitud cómo leyó Cervantes la obra de Platón o si le fue referido por terceros, síntesis o por medio de la educación que recibió. Cuando Ortega y Gasset habla sobre las *Novelas ejemplares*, menciona que

Cervantes llamó «Novelas ejemplares» a ciertas producciones menores suyas [...] lo de «ejemplares» no es tan extraño: esa sospecha de moralidad que el más profano de nuestros escritores vierte sobre sus cuentos, pertenece a la heroica hipocresía ejercitada por los hombres superiores del siglo XVII. [Cervantes] no halla empacho en aceptar la contrarreforma y acude a los colegios de jesuitas³.

Los biógrafos hacen constar que el autor alcalaíno asistió a escuelas de jesuitas para recibir la instrucción básica y la enseñanza de las primeras letras. La *Ratio Studiorum* de 1599 de Ignacio de Loyola estableció las reglas del estudio y la enseñanza que los colegios debían seguir. Dichas estructuras se venían utilizando desde mediados del siglo XVII. La educación jesuita contemplaba en las *Reglas del profesor de Filosofía* y en las *Reglas del profesor de Humanidades*⁴ la lectura de Platón. Dicha lectura tenía, grosso modo, dos objetivos: por una parte que el alumno adquiriera las reglas del pensamiento humanista y por otra la adquisición de una correcta dicción a través de la oratoria. Según explica Francisco Javier de Idiáquez, la lectura de Platón, además de ser guiada y seguida de cerca, debía ser considerada para alumnos adelantados⁵. Por estos motivos, Cervantes pudo haber accedido a la obra de Platón desde su temprana formación.

A su vez, Cervantes recibió la instrucción directa de Juan López de Hoyos, quien, según apunta Heinrich Merkl, lo habría introducido en los *Diálogos* platónicos. De hecho, Bauzá ya ha señalado la importancia de los textos platónicos en el Siglo de Oro. Considero que, circunstancial e implícitamente al contexto, estos son los elementos que debemos tomar en cuenta sobre la posible lectura de Platón por parte de Cervantes.

De forma explícita encontramos dos referencias a Platón dentro de *Don Quijote*. La primera está en la introducción al lector y la otra en la segunda parte de 1615. A la par de estas referencias, que apelan a la formación y al texto de Cervantes, considero justificada una dinámica intertextual entre ambas obras por las características modernas de la misma. La tercera referencia está dada en *El licenciado Vidriera*, al ser citado Platón como referente del canon en contra de los malos poetas. Por su parte, Lotman apunta que las tradiciones textuales y del lenguaje son un medio que permite la reconstrucción de las ideas nucleares, que encontramos en obras y textos distantes a su origen:

Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriría la condición de estar dotado de sentido, siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo

³ Ortega y Gasset, 2008, pp. 398-399.

⁴ Las normas que mencionan la lectura de Platón como parte de la metodología jesuita de enseñanza, están descritas en la edición de Eusebio Gil de la *Ratio Studiorum*, edición bilingüe de 1992, publicada por UPCO.

⁵ Idiáquez, 2005, p. 675.

lenguaje, y no la recreación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura⁶.

El lenguaje es lo que permite la interconexión de textos, incluso cuando estos no se relacionan directamente. De ahí que un solo texto sea capaz de crear muchos otros textos aun sin contacto directo o por medio de traducciones, compendios, etc. Por ende, una lectura que va del texto B al texto A, reconstruye la conciencia esférica, es decir, el texto es una esfera cultural abierta que permite integrar infinitos rasgos culturales que se dan entre la frontera de dos culturas y tradiciones.

La obra filosófica de Platón se da en múltiples espacios, que son acotados por un tiempo indeterminado, que recurre al uso de elementos dentro de la literatura de Cervantes. Dice Lotman que «ninguna cultura puede funcionar sin metatextos y sin textos en lenguajes artificiales»⁷, esto a razón de que el intertexto existe en función de las dinámicas cervantinas que se recrean en torno a la filosofía platónica. Sin embargo, en el intertexto que contiene la obra de Cervantes, no encontramos una simbología estéril, sino que, por el contrario, es capaz de generar sentido.

En *Don Quijote* y en *El licenciado Vidriera* se reconstruye un lenguaje, no se emula ni se imita, sino que se focaliza a través de numerosos elementos narrativos, que constituyen un nuevo lenguaje. Son infinitos los ecos y registros de tradiciones que se pueden encontrar en la obra cervantina, por lo cual nos centraremos en *La República* de Platón, como un lenguaje reconstruido dentro de *Don Quijote* y en la novela ejemplar *El licenciado Vidriera*. En estos textos se observa lo propio y lo ajeno para poder determinar por qué y en qué condiciones culturales la obra de Platón se hace necesaria en el contexto de Cervantes.

INTERACCIÓN ENTRE LA OBRA CERVANTINA Y LA PLATÓNICA

Anteriormente he mencionado que Cervantes refiere en su prólogo a *Don Quijote de la Mancha* a Platón, diciendo lo siguiente:

Salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes⁸.

De esta referencia, es importante mencionar su carácter crítico-burlesco, con respecto a la moda de citar a los autores clásicos. Francisco Rico nos recuerda el valor que dichas citas eruditas tenían en el contexto del Siglo de Oro:

La literatura romance de mayor prestigio era la que se presentaba como inspirada por la alta cultura clásica y formulada en un lenguaje accesible sólo a los más doctos, aunque en buena

⁶ Lotman, 1996, p. 31.

⁷ Lotman, 1996, p. 94.

⁸ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 8.

parte de los casos los autores, sin grandes conocimientos de latín, no pasaran de saquear unas pocas enciclopedias y repertorios⁹.

En este punto, Cervantes no parece apreciar las citas eruditas con las que ciertas obras se llenaban (como lo hiciera Lope de Vega). La falsa modestia de Cervantes, presente en el *Viaje al Parnaso* y en el mismo escrutinio de la biblioteca de don Quijote, esconde una ironía que funciona como crítica.

La segunda mención está en la carta que envía don Quijote a Sancho, con consejos sobre cómo gobernar la Ínsula Barataria: «Conforme a lo que suele decirse: “Amicus Plato, sed magis amica veritas”¹⁰. Dígame este latín porque me doy a entender que después que eres gobernador lo habrás aprendido»¹¹. En este pasaje, don Quijote advierte a Sancho que, más allá de actuar a favor de amigos y conveniencias, se debe actuar con respecto a la verdad. La verdad es el fin que el método socrático plantea en la utilización de sus diálogos, dentro de las obras de Platón, por lo cual el objetivo de esta era discutir con otros filósofos y ciudadanos, no tanto para rebatir sus opiniones, como para indagar la verdad¹². Este es el método presente en *Don Quijote*, pero en gran medida en *El licenciado Vidriera*.

La novela ejemplar que nos ocupa, narra como un joven, Tomás Rodaja, desea adquirir conocimientos y destacar por ellos en la Universidad de Salamanca. Logrados los estudios pero no la fama, ni reconocimiento dentro de la corte, se embarca para ir a la guerra. En Flandes actúa con heroísmo, para posteriormente regresar a Salamanca, nuevamente a vivir de las letras y el estudio. Ahí conoce a «una dama de todo rumbo y manejo»¹³ quien le envenena. Enfermo durante días, logra recuperar la salud, aunque no la cordura: Tomás cree ser de vidrio, con lo cual sufre toda clase de burlas, humillaciones y vejaciones por parte del vulgo. Sin embargo, como un leit motiv de la literatura cervantina, la locura no se pelea con la sabiduría. Puesto en la corte para entretenimiento de la aristocracia, Tomás adquiere una vida ligeramente más tranquila, aunque al final de la novela recobra la cordura, como antecedente de la muerte con la que termina la obra. Pero es esta sabiduría la que resulta posible de relacionar con la obra de Platón. En esta novela ejemplar la referencia directa es la siguiente: «Yo bien sé en lo que se debe estimar un buen poeta [...] y menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues los llama Platón intérpretes de los dioses»¹⁴. Más importante aún es el método de enseñanza en las plazas públicas que adquiere Tomás:

Yo soy graduado en leyes de Salamanca, adonde estudié con pobreza y adonde llevé segundo en licencias: de do se puede inferir que más la virtud que el favor me dio el grado que tengo [...] por amor de Dios que no hagáis que el seguirme sea perseguirme y que lo que alcancé por loco, que el sustento, lo pierda por cuerdo. Lo que solíades preguntarme en las plazas,

⁹ En nota a pie de página en la edición de *Don Quijote*, p. 8.

¹⁰ Dicho que se hizo muy popular y se repite bastante en el Siglo de Oro. Significa «Platón es amigo, pero es más amiga la verdad».

¹¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 943.

¹² Xirau, 2007, p. 47.

¹³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 52.

¹⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 58.

preguntádmelo ahora en mi casa, y veréis que el que os respondía bien, según dicen, de improviso os responderá mejor de pensado¹⁵.

Por su parte, Platón utiliza el razonamiento dialogado para cargar los planteamientos con significados positivos y contrastarlos con valores inferiores-negativos. En *La República* la ignorancia es un mal que desvirtúa la inteligencia, y por ende su valor negativo está dado en función de su inferioridad cognoscitiva. En *El licenciado Vidriera* existe una sabiduría clásica que es despreciada y apedreada porque parece cosa de locos y quien sustenta dicha sabiduría es burlado y humillado. Este sería el primer tópico platónico: la locura que en *La República* es considerada irracional. En el tercer libro, cuando Sócrates menciona los males que causa la literatura de Homero y Hesíodo, advierte un peligro más en el lenguaje que utilizan los poetas:

Creo, además, que tampoco se les debe acostumbrar a que acomoden su lenguaje o proceder al de los dementes. Pues aunque es necesario conocer cuándo está loco o es malo un hombre o una mujer, no se debe hacer ni imitar nada de lo que ellos hacen [...] a mí me parece [...] que, cuando una persona como es debido llegue, en el curso de la narración a un pasaje en que hable o actúe un hombre de bien, estará dispuesto a referirlo como si él mismo fuera ese hombre [...] pero lo hará con menos gusto y frecuencia si ha de imitar a alguien que padece los efectos de la enfermedad¹⁶.

Platón anula la presencia del loco en las obras poéticas por su peligrosa actitud ante el sistema y su posible influencia en las masas. La ironía del discurso compuesto por Cervantes es que utiliza a ese loco que debe ser apartado de la sociedad, como lo indica Platón, para difundir el conocimiento y predicar la forma en la cual se deben constituir los oficios en el Estado. Este es el segundo tópico platónico: la construcción del Estado. Del libro II al IV, Platón plasma el proyecto político a manera de propuesta de Estado. Acá no nos adentraremos en los modelos platónicos, sino en el planteamiento de la construcción del Estado a partir del discurso: «Edifiquemos con palabras una ciudad desde sus cimientos. La construirán, por lo visto, nuestras necesidades»¹⁷. Tomás, al convertirse en el licenciado Vidriera, comienza a construir un Estado a partir de los oficios y las dinámicas sociales que va encontrando. El discurso más extendido de Vidriera es en relación con la jerarquía de los amos y criados: «De nosotros [los mozos de mulas], señor Redoma, poco o nada hay que decir, porque somos gente de bien y necesaria en la república. A lo cual respondió Vidriera: La honra del amo descubre la del criado»¹⁸.

Luego entonces, los discursos y ejemplos que he citado refieren a la forma en la cual se relacionan dos textos a través del método socrático (el diálogo que construye la enseñanza) y de dos tópicos referidos en Cervantes: el loco que construye el Estado y la sociedad “insana” en la cual se mueve. Conviene destacar un elemento más de *La República*: el Estado sano y el insano. Bauzá lo explica de la siguiente forma: «A

¹⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 74.

¹⁶ Platón, *La República*, pp. 188-189.

¹⁷ Platón, *La República*, p. 140.

¹⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 61.

propósito de la formación de otros tipos de sociedades, Sócrates examina también cómo nace un Estado “lujoso” o “afiebrado” en contraposición al descrito que es el Estado “sano”»¹⁹.

Estos tópicos se relacionan por la figura del filósofo que instaura la república en Platón, pero en Cervantes es el loco el que construye la teoría y puesto en práctica, en el caso de la Ínsula Barataria, por el ignorante.

CONCLUSIÓN

No se conoce concretamente cuál fue la lectura que Cervantes hizo de Platón. Baste entender que conocía al filósofo griego, quizá a través los textos de Calvi o Fonseca, traductores de sus famosos diálogos. Es sustentada la noción que relaciona una lectura por parte del manco de Lepanto al filósofo ateniense.

En las *Novelas ejemplares* encontramos un loco que imparte sabiduría, a través de la ironía, al pueblo y al vulgo, a la vez que es “bufón” de la corte. En el primer libro de *La República*, la justicia es el pilar del Estado. Como sabemos, Platón sugiere que sean los filósofos los que gobiernen pues en su sabiduría radica la posibilidad de impartir justicia, en contraste con los gobernantes, a quienes acusa de abusar del poder tan pronto lo logran. No obstante, se advierte que sin la intervención divina, el Estado no puede mejorar y el filósofo deberá limitarse a regular por él mismo su propio Estado, es decir, el temple y conducta de su persona.

Al analizar a los dos locos-sabios que construye Cervantes, primero con Vidriera y luego con don Quijote, debemos admitir que hay cierta relación entre los objetivos de ambos personajes. Quizás, en don Quijote, la misión de restaurar un Estado, antaño glorioso y fértil, es mucho más palpable. Vidriera, en cambio, parece intentar ser el temple de su propia persona, si entendemos su frágil condición de cristal como una forma de alejar a los demás para mantenerse sano e íntegro.

Entre los estudios cervantinos ha sido muchas veces mencionada la figura del loco, hombre que imparte sabiduría a través de la ironía y que critica la sociedad en la cual se encuentra. Las diversas profesiones y situaciones que se le presentan a Vidriera con intención de que las resuelva, invita a pensar en un Estado enfermo, singularmente lleno de ladrones y vicios. Ya advierte Sieber que *El licenciado Vidriera*: «es la primera novela ejemplar de la colección en que el protagonista es rechazado por la sociedad [...] desde el principio. Tomás se encuentra marginado o por su ingenio o por su locura»²⁰. Es una novela mucho menos positiva que las otras que completan la colección, ya que su protagonista es incomprendido desde el inicio y nunca logra reformar el mundo en el cual se encuentra pese a la sabiduría benevolente con la cual intenta dignificar al pueblo.

Es Platón, en boca de Sócrates, quien utiliza el método de la ironía y la construcción del conocimiento a través del diálogo, para dar pie a la estructura del Estado (sano), apartando los elementos enfermos-insanos, como lo son los locos y dementes. Ese loco es una representación de lo irracional, y sin la razón es imposible lograr la máxima platónica de la exploración de los diálogos: la verdad y la justicia.

¹⁹ Bauzá, 1993, p. 130.

²⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 11.

La obra de Cervantes alude el método irónico-dialógica, tanto en Vidriera como en don Quijote, y también dos tópicos platónicos: el Estado y su construcción, pero revierte el sentido de quien lo construye, es decir, el loco y su locura peligrosa/contagiosa. La lectura es clara: el Estado en el que vive Vidriera y don Quijote, así como la Ínsula que gobierna Sancho, no son Estados sanos, sino enfermos, que carecen de la lucidez del vulgo y la sensatez social de los gobernantes. Por esta razón el “filósofo” se vuelve loco en las novelas cervantinas, pues cansado de esperar la intervención divina, construye un Estado desde la locura-sabía.

Por ello, el texto platónico se hace necesario en el texto de Cervantes, ya que las condiciones contextuales son la de un Estado enfermo-deturpe y la de un hombre sabio, antes filósofo, que enloquece, ya por la lectura excesiva o por envenenamiento. Así, los filósofos-locos en Cervantes construyen un Estado sano desde la indiferencia social y para diversión de los gobernantes, segregándolos del imperio decadente y en ruinas.

Referencias bibliográficas

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Alfaguara, 2005.
- , *Novelas ejemplares II*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2007.
- CLOSE, Anthony, «Cervantes y el clasicismo», *Anuario de Estudios Cervantinos. Política y literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, 5, 2009, pp. 65-83.
- DUNKLE, Brian, «Classic, Patristics, and the Development of the Jesuit *Ratio Studiorum*», en *Jesuit Education and the classics*, ed. Edmund P. Cueva, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 41-54.
- IDIÁQUEZ, Francisco Javier, *Prácticas e industrias para promover las letras humanas*, ed. José del Rey Fajardo, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- LOTMAN, Iuri, *La semiósfera I*, Valencia, Frónesis-Cátedra, 1996.
- LOYOLA, Ignacio, *Ratio Studiorum*, ed. Eduardo Gil, Madrid, UPCO, 1992.
- MERKL, Heinrich, «Cervantes, Protágoras y la posmodernidad. *El Quijote* de 1605 y algunos diálogos de Platón», *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes y el IV centenario del Quijote*, 1, 2004, pp. 139-147.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2008.
- PFANDL, Ludwing, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1952.
- , *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 1994.
- PLATÓN, *Fedón. Fedro*, ed. Luis Gil, Madrid, Alianza Editorial, 2010a.
- , *La República*, ed. Manuel Fernández-Galiano, Madrid Alianza Editorial, 2010b.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 2007.

La (des)obra de Teresa de Jesús

Dorian Lugo Bertrán

Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

Llama la atención cuántas veces asoma el significante “obra” en la producción de Teresa de Jesús. Tanto es así que un corpus sustantivo de estudiosos ha dedicado investigaciones valiosas al respecto. Los estudiosos destacan no solo el aspecto cuantitativo del uso del significante “obra” en la producción teresiana sino también cualitativo, atribuyéndole particular semántica si se atienden sus usos de época. Como se mostrará, algunos especialistas han reificado incluso el tratamiento conceptual del significante al punto de sugerir que la abulense ha elaborado toda una teología de la “obra”, de cara a los discursos reformistas de época, exaltadores de la fe sobre la obra en consabido debate histórico. Seguiré de cerca tan laudable generación de estudiosos, y a la vez asumiré distancia de cierto afán de categorizar a la escritora sea como “santa reformista” o “santa contrarreformista”, para centrarme en los saberes de difícil clasificación que genera la lectura atenta de su escritura, sobre todo de su libro más controvertido, *Camino de perfección*.

Respaldado de la teoría post estructuralista y de autorizados estudios históricos, pretendo realizar una lectura *política* de dicha obra teresiana, para apuntar a los aspectos de una escritura «menor», reñida y «en fuga»¹ con saberes de época, sean los reformistas, contrarreformistas o los humanistas. Trataré el aspecto del rol de género en la escritura teresiana, y de cómo la misma deja entrever conflictos robustos con lo que saberes privilegiados tenían que decir sobre la mujer de letras, y sobre los desenvolvimientos docente y gerencial de la propia escritora a la sazón. Habrá que leer la popular errancia teresiana por caminos y pueblos en la escritura misma, en sus igualmente paradigmáticos incisos, entonación coloquial y léxico personalísimo, para consignar mejor su estrategia de respuesta a discursos autorizados, partiendo desde los

¹ Deleuze y Guattari, 1975, p. 45.

usos más comunes que le da al significante “obra” hasta los menos sedimentados. Habrá que leer, pues, la (des)obra en Teresa de Jesús.

Retomando la bibliografía teresiana, se advierte a simple vista que el uso extraño que hace la Reformadora del significante “obra” no ha pasado inadvertido por investigadores. El teólogo François-Régis Wilhélem reconoce que en la obra de Teresa de Jesús la relación entre querer estar con Dios y querer servir en tierra, darle continuidad a la obra, es «tensa» y «dialéctica»². La pensadora feminista Katharina M. Wilson señala la «tensión creativa» que ejemplifica la espiritualidad teresiana, más avenida al cuerpo que el dualismo de la tradición platónico-agustiniano-cartesiana³. Los estudios de Carolyn Walker Bynum demuestran que los tratados médicos desde la Antigüedad hasta la Edad Media asocian a la mujer con la materia o el cuerpo, y no con la «forma» o el «espíritu»⁴. Es consecuente con ello que en la ortodoxia cristiana medieval se asocie a la mujer con la humanidad o con el lado humano de Cristo, y no con su lado divino, con el Logos o con el Hijo trinitario. No hay que olvidar que es tradicionalmente María quien encarna a Cristo, humanizándolo⁵. Bynum nos recuerda que el cuerpo también se glorifica con la resurrección de Cristo, quien asciende a los cielos en cuerpo y alma. De acuerdo con las versiones medievales del dogma de la resurrección de los muertos, el alma permanece incompleta en el cielo hasta que en el fin de los tiempos resuciten los cuerpos particulares para unificarse definitivamente con su contraparte celestial⁶.

Lo femenino ocupa pues un lugar indispensable en la economía de la salvación cristiana. Sin embargo, el hombre constituye el peldaño más alto de progreso espiritual para la época, según los estudios de Bynum. De aquí viene que sea *topos* en la literatura religiosa medieval y renacentista instar a la mujer a que «se virilice», a que se espiritualice. En la medida en que es cuerpo, el hombre tiene también algo de mujer, lugar significativo no descartable en la semiótica cristiana, para Bynum. El cuerpo medieval no estaba tan marcado por el sexo como el moderno⁷, inscrito en el poder/saber de sus «usos» según Foucault⁸. Así pues, es dable convenir con Wilhélem que Teresa de Jesús entiende por «obra»: 1) lo mismo la acción interior que exterior desde un punto de vista cristiano-espiritual; 2) el desempeño de virtudes morales en la vida política desde un punto de vista cívico-humanista⁹. Pero también hay otro sentido, difícil de clasificar, por polisémico, por políticamente «indecidido» desde un punto de vista deconstructivo. Es el de la obra que (no) da la talla del orden falocéntrico. Por falocéntrico entiendo la economía de la palabra, del sentido, de lo masculino o de Dios. Su andadura no es otra que la de la obra que «incumple» siempre. En ese más acá y más allá de Dios se mueven siempre la escritura, la gestión, teresianas, declarándose a sí mismas disparatadas y erráticas a cada paso. Su operación es «ateológica», como elabora el término el pensador Georges Bataille, muy interesado en la producción

² Wilhélem, 2002, p. xxix.

³ Wilson, 1987, p. xv.

⁴ Bynum, 1991, p. 214.

⁵ Bynum, 1991, p. 231.

⁶ Bynum, 1991, pp. 205-238.

⁷ Bynum, 1991, p. 220.

⁸ Foucault, 1989, p. 90.

⁹ Wilhélem, 2002, p. 15.

«zozobrante» de la carmelita¹⁰. «Obra» que no niega el orden falogocéntrico o, a Dios; no es atea: antes bien, lo suspende, escenificando su «andadura» no coincidente con el Mismo.

De manera que la obra de Teresa de Jesús politiza los lugares más débiles de la teología cristiana del momento. Combina saberes reformistas y contrarreformistas, para no hablar de humanistas, en la elaboración de una textualidad difícil de situar. De los reformistas, se queda con los discursos de la vuelta a los orígenes de la orden, en el ejercicio de un Cristianismo interior, dejando de lado la puesta en práctica mecánica de rezos y ritos. Pero de los contrarreformistas se queda con la estimación de la obra y sus connotaciones, que son: el cuerpo, la materia, las dificultades/vía purgativa y los «medios» o intermediarios. Por medios se entiende para la época las representaciones icónicas, las ceremonias, los rezos, la jerarquía eclesiástica, las prescripciones morales, el apostolado, entre otros. Quedarse con todo, sí, pero desde un punto de vista muy personal. Pues en última instancia es la obra la que lleva a Teresa de Jesús a Dios, y es la obra misma la que la separa de Dios, infinitamente.

No extraña, así, la admiración de Teresa de Jesús por la Samaritana, personaje que conversa con Jesucristo en la historia del Evangelio según San Juan, quien «deja al mismo Señor» (Teresa de Jesús) por la obra. Se trata también de uno de los personajes ante el cual Jesús se muestra más humano diciéndole: «Dame agua». A continuación la conversación entre ellos en la historia bíblica guarda elementos graciosos, pues la Samaritana, porfiada, no es del todo complaciente. Una vez persuadida de que se encuentra ante el Mesías, vuelve al pueblo de Sicar en Samaria a «dar testimonio»¹¹. Lo que más llama la atención de Teresa de Jesús es que la Samaritana «deja al mismo Señor» para que «se aprovechen los de su pueblo»:

Acuérdome ahora lo que muchas veces he pensado de aquella santa Samaritana, que herida devía de estar de esta yerva y cuan bien había comprendido en su corazón las palabras del Señor, pues deja al mismo Señor por que ganen y se aprovechen los de su pueblo [...] Iva esta santa mujer con aquella borrachez divina dando gritos por las calles. Lo que me espanta a mí es ver cómo la creyeron [...] Y no devía ser de mucha suerte, pues iva por agua [...] le dieron crédito, y por solo su dicho salió gran gente de la ciudad al Señor [...] Así digo que aprovechan mucho los que después de estar hablando con su majestad algunos años [...] no quieren dejar de servir en las cosas penosas, aunque se estorben estos deleites y contentos¹².

Vale consignar que en más de una ocasión Teresa de Jesús asociará «deleites y contentos» con los éxtasis y dulzuras de la vida espiritual, en tanto que las «cosas penosas» con el servicio requerido de la vida material. También asociará la vida de servicio con lo femenino, cuando dándole un revés polisémico a la sentencia paulina establece que a las mujeres les corresponde ser «predicadoras de obras». Con relación a la inefable borrachez divina de la Samaritana, hay que reconocer que es antigua la tradición de que Dios es sólo un concepto y que como tal debe dejarse ya sea para compenetrarse con la deidad o con el Dios íntimo; sea para vivir una espiritualidad no

¹⁰ Bataille, 2001, pp. 330-331.

¹¹ *La Biblia (de Latinoamérica)*, pp. 1604-1605.

¹² Teresa de Jesús, *Obras Completas*, pp. 466-467.

teísta, sin dualidades de por medio; sea para dedicarse mejor al servicio. Con dejar al mismo Señor, lejos queda Teresa de Jesús de proponer un rechazo definitivo, pues entre otras cosas ello la instalaría en la espiritualización «extrema» de cierto sector reformista, criticado por instancias eclesiásticas y hasta por ella misma. Propone una dialéctica sin cuartel, al modo en que entiende Zizek la gestión cristiana: no se trataría de abandonar un centro, Logos o Dios, sino de reposicionarse ante él¹³. Aspirar al descanso unitivo con Dios, enamorada, y por tanto gozadora y sufriente asumida, de la obra, de los gustos y disgustos del reino de este mundo. Es como si en el fondo Teresa de Jesús advirtiera en el discurso de la contemplación «sin medios» de los reformistas un ambivalente rechazo de la materia, constituyente del cuerpo (de Jesucristo, luego de Dios).

La preocupación por el lugar de la mujer en la iglesia en tiempos de los debates de la Reforma es una de las razones que lleva a Teresa de Jesús a redactar un manual de contemplación para las monjas a su cargo, manual que la historia conocerá como *Camino de perfección*. Según el teresianista padre Tomás Álvarez, se trata de uno de los textos más polémicos de la fundadora¹⁴. El libro cuenta con una segunda redacción, para 1569, de estilo más mirado para algunos; más alisado y censurado para otros. Lugar común de la crítica es que del estilo de la primera redacción se elimina el coloquialismo, el intimismo y el polemismo. La primera redacción se conoce como el códice de El Escorial; la segunda, como el de Valladolid. La existencia de diferentes redacciones pasó inadvertida hasta el siglo XVIII. Pese a que circularon de mano en mano muchas copias del libro, no fue hasta 1583 cuando se imprime, póstumamente.

El título del libro no es de Teresa de Jesús. A veces lo llamaba «el librillo» y otras «el Paternóster», pues el libro culmina con consejos acerca de cómo orarlo. En principio, lo escribe para «consumo local». Se lo piden sus superiores clericales y, consiguientemente, le instan a la redacción sus hijas de orden. El objetivo no era otro que el de adiestrar a las monjas de los Carmelitas Descalzos en el camino de la oración contemplativa, tan recomendado por los reformistas. Que lo hiciera ella, defendían sus superiores, pues escrito en «lenguaje de mujeres» seguramente iban a entender mejor a Teresa de Jesús. No deja de ser curioso que *Camino de perfección*, redactado en principio para no ser leído más allá de las monjas de su orden, resulte el libro más espinoso de la Reformadora. El contenido de los comentarios al margen de folio por los censores de la primera redacción del libro; la mutilación de pasajes completos de la primera redacción; las diferencias de contenido y estilo entre ésta y la segunda; el silencio ominoso que rodea dicha redacción del Escorial por parte de amigos cercanos; la impresión y oficialización de la redacción de Valladolid por tiempo venidero, todo apunta a controversia amordazada.

Para contextualizar históricamente el libro, importa subrayar que el saldo de la crítica sitúa a grandes rasgos *Camino de perfección* entre tres debates de época: el reformista, el contrarreformista y el feminista. Cabe agregar el de la metodología de lectura humanista, más avenida como se sabe a la lectura “carnal” del texto según

¹³ Zizek, 2001, p. 85.

¹⁴ Álvarez, 1996, p. 555.

hermenéuticas antiguas, medievales y renacentistas¹⁵. Esto es, más avenida a la lectura histórica y literal («lo que la letra dice») que a la del sentido o tradición eclesiástica («lo que el espíritu dice»). Es evidente que la postura general del libro es la más compleja: la sincrética, la combinación de todas. La lectura de este ensayo atenderá las líneas generales de estos debates escenificadas en instancias del texto en cuestión. Ante el debate reformismo-contrarreformismo, cabe recalcar que Teresa de Jesús describe el ambiente social cargado que rodea la publicación de *Camino de perfección*. A diferencia de la del *Libro de la Vida*, la publicación del «librillo» se enfrenta ante mayor resistencia por parte de la ortodoxia católica, suspicaz de todo lo que oliera a «novedad», particularmente por el vuelo que había cobrado el reformismo luterano fuera de España. Teresa de Jesús no tardó en declarar en la introducción y capítulos iniciales que ante semejante cisma sus hermanas y ella se proponían hacer «eso poquito» que pudieran por dar la batalla contra «herejes». De «eso poquito» se trata el «librillo».

Con los diminutivos, mitiga sin duda la fuerza del texto, como treta del débil quizá ante la ortodoxia católica. Sin embargo, hay otro aspecto que discutir sobre la política del diminutivo, que acaso nos provee de una metáfora de lectura para con su obra. Es interesante que Teresa de Jesús destaque volver la mirada sobre lo «menudo», sobre «eso poquito» que apenas interesa a los hombres, por exceso de ocupación en «grandes cosas», como indicará más tarde en el texto. Su «librillo» pareciera ser una suerte de reducto, de todo lo que queda fuera del «libro grande», como así llamaba la Fundadora a su *Libro de la Vida*, libro escrito para el examen de sus experiencias místicas por parte de la alta jerarquía eclesiástica. El librillo opera pues como alegoría de lo pequeño, de lo «femenino», de acuerdo con saberes de época ya referidos. Siguiendo la lógica molecular de la teoría de Deleuze y Guattari, lo diminuto puede leerse aquí como dispositivo deshacedor de totalidades. El «librillo» es «eso» que por su a-significancia insta al movimiento —cambiante— de «lo grande». La operación de su significado “pobre” o de sobra en la economía de las totalidades. Así pues, por femenino y pequeño, pone en nuestro la carmelita, no deja de ser pertinente para el lector masculino; pero no porque en lo pequeño se esconda lo grande: en lo pequeño se escenifica —no se esconde— lo pequeño, valga la redundancia. Para la carmelita, «eso poquito», es también —por connotación— la mujer, lo relegado y lo local-comunitario. Pero lo menudo indica también demás connotaciones, entre ellas: el cuerpo, la materia, el servicio, y los “medios” espirituales, nada más y nada menos que el corazón del debate reformista-contrarreformista, salvación por fe contra salvación por obra.

Es significativo que defienda al principio la vida de oración o la contemplación como uno de los objetivos de la vida espiritual. De hecho, el «librillo» guarda para el final la oración de contemplación perfecta como la guinda del postre. Sin embargo, es claro y contundente en que se puede efectuar la oración de quietud de múltiples formas, incluyendo desde la oración vocal, tan desaconsejada por algunos sectores reformistas, defensores a pies juntillas de la oración sin imágenes ni medios para conseguir la contemplación perfecta. Siguiendo de cerca a ciertos sectores reformistas y sobre todo a los contrarreformistas, Teresa de Jesús hace pertinente las mediaciones como

¹⁵ Eden, 1997, pp. 7-10.

constituyentes de la vida espiritual, militando expresamente contra la iconoclastia de cierto reformismo. Pero, ni un extremo ni otro, combina ambos saberes y propone lo siguiente: se puede alcanzar la contemplación perfecta por la oración vocal, como lo sería por el rezo del *Padre Nuestro*, si bien es necesario crear consciencia de lo de que se dice y no rezarlo mecánicamente. Es importante interiorizar el rezo, de lo contrario no se consigue ningún efecto, premisa reformista por demás. Teresa de Jesús se instala de lleno también en el debate feminista, en pasaje ya suficientemente citado. En la segunda redacción de *Camino de perfección* se elimina el pasaje siguiente, y aún el íntegro se encuentra mutilado por partes [marcadas por puntos suspensivos]:

[...] pues no sois Vos, Criador mío, desagradecido para que piense yo daréis menos de lo que os suplican, sino mucho más; ni aborrecistes [...] cuando andavades por el mundo, las mujeres, antes las favorecistes siempre con mucha piedad y hallastes en ellas tanto amor y más fe que en los hombres, pues estava vuestra sacratísima Madre, en cuyos méritos merecemos, y por tener su hábito, lo que desmereceríamos por nuestras culpas [...] el mundo honrábales [...] que no hagamos cosa que valga nada por Vos en público, ni osemos hablar algunas verdades que lloramos en secreto, sino que no nos avías de oír petición tan justa. No lo creo yo, Señor, de vuestra bondad [...], que sois justo juez y como los jueces del mundo [...] hijos de Adán, [...] no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa¹⁶.

Interesa destacar cinco conceptos del pasaje: «aborrecer a las mujeres», «amor y fe de mujer», «superior a los del hombre», «llanto secreto», «sospechosa virtud de mujer» y «hijos de Adán». Según el pasaje, se sugiere que la «virtud de mujer», muy superior, tiene algo de dolido y «secreto», que resulta ilegible y, por tanto, «sospechoso» y «aborrecible» para el juez varón. Los hombres no pueden sino ser «hijos de Adán» y ocuparse de «cosas de hombres», lo cual los lleva a desocuparse de todo a su alrededor que no sean las «grandes cosas». Así que queda de la mujer ocuparse de las «menudencias» desatendidas, que en definitiva son las que hacen las «grandes cosas» del mundo. Queda de la «flaca mujer», obrera anónima y silenciosa, ocuparse de la (des)obra y de lo de sobra de la obra de Dios, del fuera-obra (¿para que Dios siga siendo Dios?). Todo lo cual pone en entredicho, sugerimos, la no relacionalidad de las «grandes cosas» y del hombre (¿luego, de Dios?). La mujer, su posición, el no Logos, obra al hombre y al cuerpo falocéntrico todo, haciéndole creer su suficiencia ontológica.

«Librillo» que tiende a lo menudo, en *Camino de perfección* se escenificará parejo interés por la contemplación perfecta alcanzada *por medios*. La contemplación alcanzada por la oración vocal del *Padre Nuestro*, pero interiorizada. Y para mejor suscitar la interiorización del rezo requerido en su libro, Teresa de Jesús se propondrá darle interpretación “carnal” para su auditorio comunitario femenino, a la usanza de la metodología humanista; pero en conjunto con su particular combinación de saberes reformistas y contrarreformistas, propondrá un lugar femenino, el lugar de la lectura encarnada, de la lectura “obrante”: interpretación que se obra. A tenor con lo que la lectura carnal precisa, Teresa de Jesús empezará por contextualizar el texto, para adecuarlo lo mejor posible a la ocasión. Lo familiariza, lo trae a casa. Sólo así conseguirá a su vez familiarizar, hospedar a sus interlocutores: acomodarles. En

¹⁶ Teresa de Jesús, *Obras completas*, p. 249.

«lenguaje de mujeres» explicará el texto. De entrada aclara que el «cielo» del primer verso del rezo está en todas partes; de igual forma, el «Reino» del tercer verso. Nuestro cielo, nuestro Reino, asequibles en el interior. No allá sino acá, entre mujeres, «entre pucheros anda el Señor», en frase célebre de la fundadora. El interés de su lectura radica no en consignar el cielo sino en obrarlo, hacer aparecer el ruido de la obra, que se escucha de fondo, para quien, oído afinado, decida aprestarse a ello. Escritura la de ella que se distingue por sus interrupciones a sí mismas, que nunca retoman el hilo, no se le hará difícil mediante ella hacer audible la obra, que siempre interrumpe el orden del discurso. Teresa de Jesús subrayará pues el interés por lo femenino no solo como espiritualidad desatendida sino como materialidad temida y escamoteada, mediante la asignación de espiritualidad a medias por los hijos de Adán.

Al cerrar la lectura del «librillo», el lector se queda con el sentimiento de que quizá no se debió haber llamado de otro modo. Bien supo leer la entrelínea Teresa de Lissieux, también carmelita y asidua lectora de la abulense, cuando habló del «caminito» o *petit chemin* como vía espiritual, y no del «Camino de perfección». Obra esta la de la abulense que no parece conformar un todo abarcador. Antes bien, multitud de instancias, profusión de expresiones y eventos desamarrados, donde la diferencia entre habla, escritura, saberes y servicio no queda clara. Todas ellas prácticas que hacen aparecer el ruido de la obra, el desorden de lo menudo, todo lo que por no significativo se queda fuera del relato de Dios. Su escritura no se propone pues narrar lo no narrado, antes bien, si se me permite el neologismo, *inenarrar* la narración, empequeñecer lo ya pequeño. Es desde ese lugar que (des)obra y obra de sobra la obra de Teresa de Jesús.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Tomás, *Estudios teresianos. Estudio de los textos*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1996. 3 vols.
- BATAILLE, Georges, *La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica*, México, Taurus, 2001.
- BYNUM, Caroline Walker, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.
- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 1975.
- EDEN, Kathy, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition: Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, New Haven/London, Yale University Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*, México, Siglo Veintiuno, 1989.
- La Biblia (de Latinoamérica)*, Madrid, La Casa de la Biblia, 1992.
- TERESA DE JESÚS, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- WILHÉLEM, François-Régis, *Dios en la acción. La mística apostólica según Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- WILSON, Katharina M., *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, Athens, University of Georgia Press, 1987.
- ZIZEK, Slavoj, *The Fragile Absolute—or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, Londres/Nueva York, Verso, 2001.

Heroísmo guerrero para un tiempo de crisis: la novela barroca *Escarmientos de Jacinto*, de Funes de Villalpando (1645)

Christine Marguet

CRES-LECEMO - Université de Paris 8

Escarmientos de Jacinto, obra del aragonés Francisco Jacinto Funes de Villalpando, primogénito del primer marqués de Osera, firmada con el pseudónimo de Fabio Climente, se publica en Zaragoza en 1645¹.

Por esos años, aunque domina la producción de novelas cortas, siguen apareciendo algunas novelas («largas») que Begoña Ripoll denomina «barrocas», a falta de adscripción a un género dado (como pastoril, picaresco, bizantino). Ha desaparecido la novela de aventuras por excelencia de las primeras décadas del seiscientos, la novela al estilo de Heliodoro (o «novela bizantina»: el *Persiles* de Cervantes, el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, y varios epígonos de los años veinte). Y a diferencia de lo que se da en Francia, no existe en España novela heroica, en la que los protagonistas masculinos, príncipes solares, son jefes militares y amantes ejemplares.

El autor de *Escarmientos de Jacinto* parece proponerse ocupar un espacio que la prosa de ficción desatiende en España, desde la desaparición de los libros de caballerías, que es el heroísmo original, guerrero, aplicándolo al marco histórico contemporáneo del autor, el de la Guerra de los Treinta Años, de la que Funes de Villalpando participó, al igual que su personaje, en Italia y Cataluña.

¹ De esta obra, se conoce otra edición, que es reproducción de la primera, de 1650, con cambio de portada, modificación del título con una añadidura: *Novela ilustrísima y ejemplar. Escarmientos de Jacinto*. Nótese el término «novela», empleado usualmente para la novela corta. Sobre este autor, ver Ripoll, 1991, p. 84, que da también indicaciones biográficas. Ver también Cayuela, 1996, p. 151, sobre el uso del pseudónimo. Para un panorama de la prosa de ficción aragonesa, ciñéndose a la novela cortesana, ver Oltra Tomás, 1993.

La obra es un intento inteligente, bastante logrado, de recuperar para la novela algo del heroísmo de la épica.

Podríamos decir que, como buena parte de la producción novelesca de la época, *Escarmientos de Jacinto* es una obra híbrida² que adapta el heroísmo guerrero a los nuevos tiempos, teniendo en cuenta la evolución de los moldes literarios.

El incipit marcadamente épico de la novela la inscribe claramente en la historia reciente, y no en la leyenda fundacional o en el alejamiento geográfico o temporal. A pesar de una enunciación en tercera persona (como corresponde a la épica y a la novela)³, su evocación de la acción bélica le acerca a relatos autobiográficos de soldados, testigos y actores de la historia de su tiempo⁴. Por lo que se sabe del autor, la parte guerrera de la acción se basa en su propia vivencia, y Funes de Villalpando hubiera podido escoger el modelo no (o menos) ficcional de la autobiografía. Como su personaje Jacinto, pasó de soldado a capitán, y se sabe que participó en algunas batallas en las que el Jacinto ficticio se ilustra: Tornavento, en la que autor y personaje resultan heridos, Berceles, Salsas...⁵.

El autor rechaza cualquier acercamiento a la picaresca, pero su héroe tampoco es de la estirpe de los príncipes. Jacinto, simple caballero, no encabeza un ejército, sino una compañía. Es un capitán español valeroso, distinguido y recompensado por sus hazañas. La presencia de la experiencia autobiográfica del autor en la novela puede explicar en parte estas opciones, que deben situarse también en el panorama literario contemporáneo.

El protagonista es un héroe bifronte, capitán ejemplar, heroico en las campañas italianas del ejército español, y, sin ser en absoluto un cínico don Juan, amante de mujeres casadas e incluso de monjas, cuando su oficio le deja tiempo libre. Clara escisión, que recupera por una parte los amores transgresivos (los escarmientos del título) tan presentes en la novelística corta, y por otra parte la magnanimidad del héroe que pone su espada y su esfuerzo al servicio de una empresa colectiva, la de la monarquía española, y no la emplea para fines ante todo privados como son los duelos, perturbadores del orden público⁶.

La recuperación de la dimensión épica en esta novela radica esencialmente en la presencia de la guerra. Tras la desaparición de los libros de caballerías, la novela

² Arredondo, 2006, habla incluso de «mixtura barroca».

³ No hay que olvidar desde luego la primera persona del relato picaresco que es precisamente uno de los rasgos que lo distinguen del modelo épico-novelesco.

⁴ En el conjunto de las memorias de soldados, que constituyen la mayor parte de la producción autobiográfica de la época, descuellan los relatos de autores como Alonso de Contreras o Diego Duque de Estrada que, según H. Ettinghausen, son ya autobiografías que incorporan la vida privada a la participación en asuntos públicos. Estos dos autores no llegaron a publicarse en el siglo XVII no pudiendo, por lo tanto, ser modelos para la ficción. Pero sus relatos son una interesante mezcla de picaresca, aventuras (naufragios, duelos...) y, desde luego, hazañas bélicas. Ver las introducciones de Henry Ettinghausen a su edición de las autobiografías de Contreras y Duque de Estrada.

⁵ Ver Ripoll, 1991, p. 84.

⁶ Sobre el particular, ver lo que dice el capitán Francisco Enríquez, amigo y alter ego de Jacinto. Este personaje, hijo único de un caballero, logra convencer a su padre para que le deje ir a servir al rey en la guerra: ciñe la espada para «haberla menester contra los enemigos de nuestro rey, de nuestra patria, y, los más, de nuestra católica religión, dando ejemplo a otros que la desean para gala, la ciñen para desvanecimientos, y la emplean en locas indignidades, con que en vez de honrarla la envilecen» (pp. 152-153).

española practica un heroísmo más interiorizado⁷. Es el caso de la novela bizantina que, incluso cuando sus protagonistas son príncipes, casi nunca recurre al heroísmo guerrero y evita que sus protagonistas se vean involucrados en duelos u otros hechos sangrientos. En el caso de la novela cortesana de capa y espada el recurso a las armas suele limitarse a duelos, por motivos condenables o justificables, desde cuestiones de susceptibilidad que ni siquiera atañen al honor de los personajes, a la intervención para socorrer una mujer violentada, o un caballero solo acuchillado por cuatro, por ejemplo.

Con lo cual, la espectacular reaparición de la guerra, como empresa colectiva, marco en el que se explaya el heroísmo individual, hace de esta novela un intento singular que, sin ser un *ovni* en el panorama de la novela española del XVII, da un destello inusual a unas facetas del heroísmo presentes en la novelística contemporánea, pero poco desarrolladas.

La novela se abre con el estrépito de las armas, y un tono épicoque, por cierto, no se repetirá de forma tan nítida en el resto de la obra⁸. En este espacio liminar se trata de anclarla, en la tradición épica y el heroísmo bélico fundador de la *Iliada* con relatos de escenas de batalla, personajes partidos en dos por un proyectil, etc.

El carácter épico se aplica a la historia reciente. La historia militar y política, aquí en forma de crónica ficcionalizada, necesariamente parcial, ceñida a la experiencia del personaje, de las batallas españolas en Italia e incluso ya en Rosellón y Cataluña (la última acción mencionada es la toma de Salsas, en 1640), ante el avance francés, integra plenamente la obra.

Los Escarmientos de Jacinto se abre con la victoria española de Tornavento (1636), y siguen distintas batallas italianas en las que se ilustra el protagonista. En su primera aparición, un compañero trae a un Jacinto herido en Tornavento (lo cual le permite ser atendido por la que va a ser su primer amor). Su general lo recompensa con el grado de capitán de infantería. Tras sus hazañas en el asalto de Vercelli, obtendrá una compañía de caballos (p. 176).

Jacinto no es el único personaje de ficción de la época que se ilustra en los campos de batalla, pero esta parte de la biografía suele quedar fuera de la diégesis. Por ejemplo, el protagonista de *Los amantes andaluces* de Alonso Castillo Solórzano acaba de dejar Flandes cuando empieza el relato. Se harán varias referencias a ese momento de su vida, a las amistades trabadas allí, a la buena opinión que dejó a sus compañeros y superiores, pero la acción bélica no se incorpora a la novela. En otras, ir a Flandes o Italia es una propuesta que el personaje baraja, a veces para huir de una situación difícil en su tierra, o por ser destino usual de un segundón. Pero tampoco se incorpora a la acción, quedando como un paréntesis⁹.

⁷ Sobre la evolución del héroe novelesco, ver Teijeiro Fuentes, 2007.

⁸ «Vacilaban los horizontes al marcial estruendo del combate mayor que vieron los nacidos: ardía el aire, temblaban los celestiales ejes, y la espaciosa torre de Tornavento, bebiendo líquidos corales, formaba sangrientos vapores, que en nieblas de humo se oponían a la faz del sol etc.», *Escarmientos...*, p. 1. Épico también es el relato que un personaje, llegando a informar a otros, hace de la batalla, ensalzando el valor de su amo (pp. 4-6).

⁹ En *El soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses, el protagonista llega a Bruselas, con el propósito de reunirse con el ejército. Pero en la primera parte, la única que llegó a publicarse, no llega a actuar como soldado.

El heroísmo individual de Jacinto se presenta asociado al valor del ejército español. Con ocasión, por ejemplo, de la toma de Vercelli, en la que se ilustró por ser el primero en subir al asalto, nota el narrador que la valentía española mereció el «aplausos de los enemigos, que espantados del valor del ejército se rindieron el siguiente día» tras cuarenta de cerco (p. 180). En esta alianza de heroísmo individual y patriotismo reside también, posiblemente, una de las dimensiones épicas de los *Escarmientos de Jacinto*, si bien no se puede afirmar que es propia de esta novela.

Si recordamos los grandes rasgos que distinguen novela y epopeya, una de las diferencias usualmente aceptadas es que la novela presenta una búsqueda individual, privada, de gloria o de amor, cosas, ambas, que aparecen en los *Escarmientos*.... Más allá del heroísmo guerrero, esta obra comparte con la epopeya la presencia de cuestiones públicas o colectivas. Esta distinción, entre búsqueda o empresa colectiva, para la epopeya, privada para la novela, la hace, entre otros, Bajtín, el cual señala también que la fuerte presencia de la ideología hace de la novela del xvii (no solo en España), un género próximo a la épica¹⁰. En la novela de Funes de Villalpando la magnanimidad del héroe se asocia a la defensa de la corona española. Una defensa que, en el contexto bélico y de crisis, extra e intraficcional, tiene una resonancia particular.

Las cuestiones sociales, políticas, religiosas, militares no han estado ausentes de la novela de aventuras barroca —solo me refiero a la novela de protagonismo noble— de las primeras décadas del xvii, dominada por el modelo de la novela bizantina.

Michael Armstrong Roche ha mostrado que Cervantes, al idear su *Persiles*, no solo se proponía entretener al público, sino que pretendía escribir una novela épica: «*Persiles* emerges as Cervantes' summa, as a boldly new kind of prose epic that casts original light on major political, religious, social and literary debates of its era»¹¹. En la recepción del xvi, el modelo épico estriba en tres pilares: imperio, religión y amor. En el *Persiles*, como en la mayor parte de las novelas españolas que recuperan el modelo griego, el de mayor prestigio, asociado a la épica, el componente amoroso se vuelve primordial, y desaparece la guerra. Si la búsqueda de los protagonistas es espiritual e individual, se ve asociada sin embargo a cuestiones relativas a la vida pública, tanto políticas como religiosas. Una asociación reforzada por la identidad principesca de los dos protagonistas.

El discurso y la acción de los *Escarmientos*..., más allá del elogio del brío de los soldados y ejércitos españoles, y de la excelencia de sus generales, participan de una defensa de la monarquía hispánica. Esto se nota particularmente en el contexto de la sublevación de Cataluña, por la afirmación de la lealtad aragonesa a la corona. Esta afirmación, de la que el protagonista es un ejemplo, se sitúa en un episodio supuestamente anterior a la rebelión, en la que es anunciada a Jacinto por un astrólogo, que prevé también la fidelidad de Aragón:

[...] en las pacíficas poblaciones de vuestra patria Aragón admiraréis arboladas banderas, acogiendo y sustentando numerosas huestes, sin que aquellas inquietudes ni estas

¹⁰ Citado en O'Neil, 1992, p. 61.

¹¹ Armstrong Roche, 2009, p. 4. Graziani, 2000, recuerda que Tasso quiso rehabilitar el amor como tema épico, al igual que la fe religiosa y la magnanimidad para conformar al caballero perfecto. En los libros de caballerías españoles del xvi, el caballero andante es guerrero y amante.

descomodidades os congojen antes os alienten conociendo las valerosas lealtades de vuestros paisanos, cuyo reino con firmezas constantes se juzgará invencible escollo, donde se quiebren las inquietas olas que levantarán las tormentas de Cataluña, y fecundo alojamiento donde se junten poderosos ejércitos que medrados de no pocos aragoneses comenzarán con una sangrienta batalla a coronarse de repetidas y no imitables victorias; pues saliendo nuestro Rey a la campaña, deshará nieblas, que hasta entonces en las sombras de la noche se condensaron (pp. 106-107).

Cuantitativamente, la acción de la novela se reparte entre amor y guerra, pero la novela de Funes de Villalpando desplaza el centro de gravedad heroico hacia lo bélico. El personaje se entrega alternativamente a los trabajos de Marte y a los placeres de Venus, placeres que se vuelven indefectiblemente trabajos y, supuestamente, «escarmientos». Cualitativamente, el amor pierde la dimensión heroica que podía tener, desde los amores de Dido y Eneas, hasta los de los amantes peregrinos de la novela bizantina, pasando por los libros de caballerías, sentimentales y de pastores.

La realidad factual—las batallas de la Guerra de los Treinta Años— determina la biografía del personaje. La acción alterna momentos de campaña militar, en la temporada buena del año, en los que el protagonista se dedica a Marte, y momentos de remanso, en invierno, cuando las operaciones militares se suspenden, lo cual le permite entregarse a Venus, en un original entrelazamiento de las tramas bélicas y amorosas¹². Añadiremos que como guerrero, Jacinto tiene una dimensión heroica, mientras que como amante, solo es protagonista.

Se podría aplicar al protagonista el atributo de otro personaje, el de «Marte Adonis» (p. 4). Si la asociación de acción amorosa y acción militar no es de una absoluta originalidad, su tratamiento en la obra refleja interesantes tanteos de lo que pudo ser, en España, una novela heroica, marcada por la escritura de la Historia, con personajes nobles pero no principales, y por lo tanto más falibles. La dimensión histórica y política reside también en la crónica de una derrota —ya considerada probable por muchos desde el inicio de la guerra con Francia¹³—, a pesar del heroísmo español, y de victorias de las que da cuenta la novela que nos ocupa (novela que, no hay que olvidarlo, se redacta o termina después de la derrota de Rocroi). Heroísmo individual y colectivo coinciden. No ha de extrañarnos que la derrota, aunque nunca barajada como hipótesis por el narrador o el personaje, se plasme en la figura del protagonista. Un protagonista cuyo abatimiento tiende a fundirse también con el del autor.

La debilidad erótica de Jacinto aparece como un fallo en su estatuto de noble ejemplar, por más que las mujeres aparezcan más culpables todavía, en una obra en la que no se plantea la posibilidad de un heroísmo femenino. El protagonista encarna un heroísmo claudicante. La recuperación del heroísmo guerrero, viril, se hace aquí en detrimento de otras virtudes, como la cortesía, que había prevalecido en los libros de caballerías, o el heroísmo amoroso de la novela bizantina.

¹² Algunos ejemplos de la expresión de esta alternancia: dice Jacinto en unos versos a su amada: «Mi bien, ya el competidor / de nuestra España excelente [ie Francia] / quiere retirar su gente / porque goce de mi amor» (p. 83). En otra ocasión, se habla de «desquitar con Marte el momento perdido con Venus».

¹³ Ver Jover, 2003.

Los amores, consumados, no se ven premiados por el matrimonio. Se observa una gradación en el carácter transgresor de la acción amorosa. La primera dama de Jacinto es la joven viuda de un héroe español, que no tarda en olvidarse del difunto marido para enamorarse del protagonista. Ella le ofrece el matrimonio, que Jacinto rechaza. La segunda dama está casada; en cuanto a la tercera, Jacinto la sigue deseando después de que se haya encerrado en un convento, y se dispone a gozarla allí mismo.

La justicia poética los castiga. Castiga a las mujeres, que mueren o son recluidas en un convento. En cuanto a Jacinto, se ve en situaciones poco gloriosas, como caer en una encerrona. No logra nunca escarmentar, a pesar del título de la novela, y ésta (o lo que se da como una primera parte, pero no se conoce segunda) termina con el valeroso capitán, héroe de batallas italianas y catalanas, derrotado por unos bandidos y herido de gravedad.

En estos fallos del heroísmo es tentador hallar el eco de los discursos de contemporáneos de Funes de Villalpando, moralistas, historiadores, sobre la culpa colectiva de España, los pecados que hacen que Dios la abandone. Con lo cual la alianza entre destino individual y colectivo no se limitaría al heroísmo, abarcando también la caída.

El protagonista de *El soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses, en una lectura providencialista de la Historia, que parece reflejar la de Céspedes, el historiador, declara, acerca de la causa de los desastres que agobian la monarquía, incluso los desastres militares: «bueno es que nadie piense que estando nuestra maldad y exceso irritando a los cielos y pidiendo a voces su venganza y castigo, le pueda atribuir a contingentes casos, culpar acciones humanas, ni andar buscándole otras causas remotas»¹⁴.

La ficción, como la literatura propagandística y moral de la época, refleja dos reacciones frente a la crisis que amenaza la preponderancia militar y política española. A la exaltación de la «soberbia» española, en palabras de Jover, de la que participa la novela de Funes, se suma la exhortación a una regeneración religiosa y moral. Una regeneración que, si se juega a nivel individual, tiene un alcance colectivo.

Y es que, en el caso del heroico Jacinto, los escarmientos privados son también la crónica de un desastre que le lleva desde las victorias de Tornavento o Verceli (con una gradación en los trabajos sufridos por los españoles) hasta Cataluña sublevada, si bien la última acción mencionada es la toma de Salsas ocupada por las tropas francesas, y el avance español en territorio francés. Es al final de este recorrido, en el que ha hecho alternativamente de Marte y de Adonis, cuando Jacinto cae víctima de unos bandidos.

A pesar de la mención de victorias españolas, el final de la novela es crepuscular, englobando a personaje y autor en un mismo abatimiento. En un movimiento circular, en el epílogo el autor vuelve sobre las circunstancias de la redacción. Declaraba en el prólogo al lector haber escrito el texto ofrecido como «divertimiento de unas melancólicas cuartanas, originadas de penosos accidentes». Lo confirma en las últimas líneas: «Y yo suspenderé la pluma en lo más trágico deste escarmiento, por si logro el motivo de escribirlo; que siendo el autor deste libro la melancolía y la enfermedad,

¹⁴ Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, I, 6, p. 61. Ver, otra vez, el estudio de Jover, 2003.

ocasionada una y otra de penosos cuidados, no hay que admirar produzca tan lastimosos fines[...]» (p. 352). En las últimas páginas el personaje, Jacinto, cae enfermo y pasa en Girona «siete meses de descomodidades [que] le ocasionaron una larga y rigurosa enfermedad, a que se rindieron valientes pechos» (p. 346) —¿serán las mismas cuartanas de las que habla el autor en el prólogo? Luego, tras la acción más transgresiva que haya acometido, saltar la pared de un convento para reunirse con una monja, y que no realiza por favor particular del cielo, es un protagonista desorientado, perdido (se ha alejado de sus criados y del camino real), que afronta una noche de tormenta, atemorizado, «¿qué mucho, cuando su conciencia era su mayor enemigo?» (p. 351), y cae finalmente derribado de un balazo disparado por unos bandoleros. El autor lo deja ahí tirado, no descartando del todo una segunda parte, como hemos visto.

A modo de conclusión, podemos observar en los *Escarmientos de Jacinto* una interesante convergencia entre destino individual y colectivo, que no es ajena a la presencia de un heroísmo de ascendencia épica. La afirmación y exaltación del heroísmo individual y colectivo se aplica aquí no a la fundación legendaria sino a la defensa contemporánea, histórica del imperio.

El relato, entre heroico-militar y transgresivo-amoroso, es una singular tentativa de recuperar el heroísmo marcial para un héroe en una época de crisis, cuyo arrojo y magnanimidad se ven contrarrestados por la conciencia de las propias limitaciones —la incapacidad de vencer sus propias debilidades—, y no solo por obstáculos exteriores.

La ambigüedad de este héroe se inscribe en la evolución de los moldes novelescos, plasmándose en la encrucijada poética de la epopeya, la novela corta, y la vida de soldado.

Referencias bibliográficas

- ARMSTRONG ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- ARREDONDO, María Soledad, «Castillo Solórzano y la mixtura barroca», en *El siglo de oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), 2006, pp. 35-51.
- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Los amantes andaluces*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1633, 221 fs.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo, *Varia fortuna del soldado Píndaro* [1626], ed. Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CONTRERAS, Alonso de, *Discurso de mi vida*, ed. Henry Ettinghausen, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo, Vida del mismo autor*, ed. Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 109), 1983.
- FUNES DE VILLALPANDO, Jacinto (con el pseudónimo de CLIMENTE, Fabio), *Escarmientos de Jacinto*, Zaragoza, Hospital general de Nuestra Señora de Gracia, 1645, 352 p.
- GRAZIANI, Françoise, «L'amour héroïque», en *Plaisir de l'épopée*, ed. G. Mathieu Castellani, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 286-301.

- JOVER, José María, 1635, *historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC, 2003.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel, «Algunas notas sobre la novela cortesana aragonesa en el siglo xvii», en *II curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 119-139.
- O'NEIL, Mary Anne, «Cervantes' prose epic», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes society of America*, 12, 1, Spring 1992, pp. 58-72.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, GUIJARRO, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Universidad de Extremadura/ Editorial Eneida, 2007.

La honra de *La Gitanilla*. Observaciones sobre el Romancero gitano-andaluz

Beatriz Mariscal Hay

El Colegio de México

Cuando Cervantes dice de sí mismo: «Yo soy aquel que en la invención excede...»¹, pocos le reclamarían falta de modestia a la luz de sus inigualables creaciones. Bastaría con ser el autor del *Quijote* para que su nombre quedara entre los primeros lugares de cualquier lista de escritores, antiguos y modernos.

Grandiosa como es la gran novela de Cervantes, otras de sus creaciones, tales como sus *Novelas Ejemplares*, fueron tan innovadoras en lengua española como para que se jactara de ser el «primero que novelara en lengua española» ya que cumplen igualmente con esa exigencia inventiva que lo llevara a ensayarse lo mismo como novelista que como poeta, a pesar de que ese medio no le hubiera permitido sobresalir.

Un aspecto importante del arte de novelar de Cervantes radica en la caracterización de sus personajes; gracias a ese arte no solamente Don Quijote y Sancho cobran vida en su relato, hasta sus perros parlanchines, Cipión y Berganza han llegado a formar parte de un imaginario que trasciende el entorno cultural de su creador.

Son numerosos los estudios que dan cuenta de la genial utilización que hace Cervantes del *Romancero tradicional*, lo mismo en la caracterización de sus personajes que en el desarrollo de la trama de sus novelas, de manera especial en el *Quijote*, pero ha interesado menos la utilización que hace de esa otra modalidad del *Romancero* tan en boga en su tiempo, el *Romancero Nuevo*², que juega un papel importante en la caracterización que hace de la protagonista de *La gitanilla*, en la que de los ocho poemas

¹ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, IV, 28.

² Son contados los estudios sobre este tema, ver González, 1993.

que incluye, dos de ellos pertenecen a ese género: el romance de Preciosa con el que inicia el relato, y el romance de la misa de parida de la Reina doña Margarita³.

Esta utilización de romances artísticos o «nuevos», en la caracterización de *Preciosa*, la joven gitana que se gana la vida cantando y bailando en las calles de Madrid, constituye una certera distinción entre esas dos modalidades del *Romancero*, el *Romancero tradicional* y el *Romancero Nuevo*, que corresponden a los dos ámbitos de la cultura gitana: el primero, al interno, en el que se llevan a cabo rituales en los que no participan «payos», y el segundo, el público, en el que los gitanos participan de la cultura española.

Mientras que los romances tradicionales servían a Cervantes para caracterizar a Don Quijote y a Sancho, ya que eran parte del acervo cultural adecuado a esos personajes, que los recordaban y repetían como parte natural de sus conversaciones, al tratarse de una gitana —verdadera o supuesta— el repertorio de romances con el que se ganaba la vida no sería el mismo que el que era recordado y utilizado en el ámbito cerrado de su comunidad, compuesto de romances tradicionales adaptados a las necesidades de comunicación de los gitanos, sino un repertorio constituido por romances «nuevos» que podía comprar a poetas que los componían para que otros los utilizaran⁴, romances artísticos como los registrados en el *Romancero general*, que tal y como lo señala la propia Gitanilla, de ahí podía el poeta «trasladarlos» si quería, para que ella los cantara y bailara⁵.

En su novela, Cervantes describe a *Preciosa* como una hermosa, honesta, discreta, cortés y bien razonada gitana, «rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances que los cantaba con especial donaire».

La cultura de los gitanos en España era, efectivamente, rica en romances, los romances nuevos con los que se podía ganar la vida una hermosa gitanilla como *Preciosa*, y los tradicionales, que formaban parte de la cultura reservada de los gitanos, la que no compartían con el mundo exterior.

La existencia de esa doble vertiente cultural no es de extrañar si recordamos que el interés por la unificación de España después de la Reconquista llevó a la promulgación de Cédulas y Pragmáticas en contra de los gitanos que les ordenaban abandonar sus costumbres, su lengua y sus trajes, e inclusive, que no osaran cantar ni en las calles, ni en sus casas, «... so pena de duzientos azotes y a los hombres seis años de galeras y a las mujeres de destierro del Reyno»⁶; leyes que culminan con la orden de 1749 de prisión general de los gitanos⁷.

En razón de que los gitanos hubieran mantenido un repertorio de romances reservado para las ceremonias, la tradición romancística de los gitanos de Andalucía es

³ Una sola de las poesías incluídas en esa novela no corresponde a los géneros tradicionales, el soneto que dedica a *Preciosa*, en opinión de numerosos críticos una composición de gran mérito estético.

⁴ En su edición de *La Gitanilla*, H. Sieber subraya la relación que existe en esta novela entre el canto, decir buenaventuras y el dinero. Sieber, 2000, v. I, pp. 19-20.

⁵ Ramón Menéndez Pidal señala que esos romances artísticos eran muy populares en el Siglo de Oro, Menéndez Pidal, 1910, pp. 62-63.

⁶ Promulgado en Sevilla en 1583. Título XVI, Libro XII, *Novísima recopilación*. Ver Suarez, 1989, pp. 565-566.

⁷ En 1763 Carlos III ordena la liberación de los gitanos. Para un resumen de la política española vis-à-vis los gitanos ver Leblon, 1994, pp. 29-47.

una de las ramas menos conocidas del Romancero español, a pesar de testimonios como el de Cervantes ya mencionado, y de que Bartolomé Gallardo hubiera recogido romances de la tradición gitana en 1825, una fecha muy temprana para la recolección moderna de romances, anterior a las que llevaron a cabo Mila i Fontanals en Cataluña (1853) y Galicia (1877) y Amador de los Ríos en Asturias (1861) y solamente precedida por el trabajo de recolección de Almeida y Garret en Portugal⁸.

Afortunadamente contamos con dos colecciones importantes de ese Romancero particular de los gitanos de Andalucía, la que llevara a cabo en 1916 Manuel Manrique de Lara en Sevilla y Cádiz⁹, y las de Luis Suárez Ávila, recogidas entre 1958 y 1987 en el Puerto de Santa María¹⁰. Se trata de repertorios de romances muy interesantes ya que incluyen temas épicos, carolingios, moriscos y novelescos, procedentes del Romancero viejo, del juglaresco, del de cordel y del artístico, que seguramente eran recordados por la comunidad en general, pero que actualmente se conservan sobre todo en la mente de especialistas, encargados de mantener vivo los rituales en que se utilizan, y difieren de la tradición andaluza en general¹¹.

En este breve trabajo, discuto el sentido que pueda tener la utilización de romances viejos de tema histórico en uno de los rituales más importantes de los gitanos, las bodas.

Aunque dado el carácter privado de las bodas gitanas, no se sabe bien a bien qué sucede en ellas; se dice popularmente que si le preguntamos a un gitano en qué consiste una boda o se negará a contestar o nos dirá una mentira¹², me baso en la información que nos proporciona Luis Suárez, fidedigna dada su estrecha relación con los gitanos de El Puerto de Santamaría.

La ceremonia secreta de la boda gitana, nos dice, se centra en la comprobación de la virginidad de la novia, que corre a cargo de una gitana vieja y experta, *la torera o matadora*. En la madrugada del día de la boda, en la *alborada*, la vieja desflora a la novia con un pañuelo blanco; el pañuelo, que debe tener tres manchas de sangre, es desplegado y mostrado a la familia. Cuando los gitanos ven el pañuelo extendido gritan de júbilo: ¡Esta es la honra de los gitanos! ¡Coronarla, coronarla, que se lo merece!

Seguidamente se canta y baila la *alboreá*. Cogen a la novia en volandas y la vitorean, se cuelgan al cuello toronjas y se arrojan grandes cantidades de almendras confitadas. En ese momento, entonado por el ritmo ¡Ole!, ¡Ole! y ¡Yeili!, ¡Yeili!, un hombre canta solemnemente un romance viejo. Los asistentes entran en una especie de trance, se razgan las camisas y gritan de alegría. La fiesta llega a durar hasta nueve días¹³.

⁸ Diego Catalán (1972, pp. 85-94) sostiene que la primera recolección moderna de romances de la tradición panhispánica corresponde a la que efectuara Bartolomé Gallardo en 1825, sin embargo, en un estudio reciente, José Joaquim Días Marques presenta datos documentales que señalan que Almeida y Garret inició su recolección en 1824. Días Marques, 1988-1992.

⁹ Sin duda el repertorio más excepcional de romances gitanos es el recitado a Manuel Manrique de Lara por Juan José Niño, gitano de El Puerto de Santa María. Véase la publicación de Teresa Catarella de esos textos, Catarella 1993, así como Catarella, 1989.

¹⁰ Además de Suárez 1989, pp. 573-607, contamos con su "Adenda» a la ponencia que incluye los textos de su recolección.

¹¹ Para una descripción del romancero de Andalucía véase Piñero y Atero 1989, pp. 463-477.

¹² Véase Molina, 1985.

¹³ Suárez, 1998, pp. 581-582.

¿Qué relación puede haber entre un romance que narra un hecho histórico o pseudo-histórico y esa ceremonia?

Para intentar comprender el sentido que puede tener el canto de esos romances después de que la prueba de la virginidad de la novia ha sido exhibida ante los presentes, he escogido el romance de *Bernardo se entrevista con el rey*, un romance referente a Bernardo del Carpio y el rey Alfonso II, el Casto (791-842), publicado en el siglo XVI en cuando menos dos de las colecciones importantes, el *Cancionero de Romances*, Amberes 1550 y la *Silva de Romances*, Zaragoza 1550-51¹⁴, y muy difundido en la tradición gitano-andaluza de la que proceden la mayoría de las versiones recogidas de la tradición oral moderna¹⁵.

La versión gitano-andaluza recogida en 1916 por Manuel Manrique de Lara comienza con la llegada de la convocatoria del rey:

En el tiempo que reinaba rey Alfonso de León
tres cartas y un mensajero a su sobrino mandó.
Bernardo, como era niño, la carta le receló. (vv. 1-3)¹⁶

Furioso porque teme que haya traición del rey de por medio, Bernardo mata al mensajero y se prepara para enfrentarse al rey. Divide a sus hombres para preparar su defensa y la de sus tierras:

Cuatrocientos sois, los míos, los que me coméis el pan,
siempre vos lo he dado juntos, y hoy se repartirán,
un ciento que hay en el Carpio, otro ciento a los lugar,
y otro ciento a los caminos que nadie dejéis pasar,
sino a aquel panadero que al Carpio le traiga el pan,
y un ciento vendréis conmigo para con el rey hablar,
si mala me la entorneréis más mala se la entornar. (vv. 12-18)

La entrevista con el rey comienza con insultos por parte del rey, que Bernardo no deja de contestar:

Buenas tardes tengáis, tío, con vuestra grandeza al lado.
—Malas las tengáis, sobrino, hijo de padre bastardo.
—Si mi padre fue el causante tu hermana fue la adúltera. (vv. 19-21)

¹⁴ Como suele suceder en la literatura tradicional, las relaciones entre las diferentes leyendas relativas a Bernardo del Carpio, las diversas versiones cronísticas y los romances sobre el héroe español, son muy complejas. La leyenda de Bernardo del Carpio es una reacción 'nacionalista' a las leyendas carolingias francesas relativas a Roncesvalles, en especial a las que postulaban a un Carlomagno liberador de España, y no se inspira, como la mayoría de las otras leyendas épicas españolas, en un suceso histórico. Ver Menéndez Pidal, 1957, pp. 143-270.

¹⁵ Sólo conozco un fragmento procedente de otra tradición oral moderna.

¹⁶ Cito por la versión recitada por Juan José Niño en *El Puerto de Santamaría*, publicada por Catarella, 1993, pp. 20-22.

Cuando el rey ordena que lo prendan, Bernardo echa mano a la espada y amenaza a todos los presentes. El rey retrocede y le dice a Bernardo que todo ha sido en broma, pero Bernardo exige que el rey deje en libertad a su padre a quien tiene preso en el castillo de Luna.

El romance continúa con el lamento del padre de Bernardo en su cautiverio, versos del romance de *El Prisionero*, un romance de tono lírico muy difundido en la tradición pan-hispánica, lo mismo en el siglo XVI que en la actualidad:

—Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
cuando los enamorados regalan a sus amores,
unos les regalan lirios, y otros les regalan flores.
—¡Oh desgraciado de mí, metido en grandes prisiones
sin saber cuándo es de día ni menos cuándo es de noche!
sólo por una calandria que me canta a mí a las doce,
tres días que no la oigo, ¿qué será de ella, señores?
si andará entre mata y mata entre terrón y terrones
cogiendo la ramillita que tiran los labradores. (vv. 33-43)

Y termina con tres versos en los que el prisionero pregunta por su hijo y exige que dedique sus esfuerzos en bien suyo, con lo que se prepara el final del relato cuando Bernardo abre las puertas de la prisión:

Me dicen que tengo un hijo que Bernardo le llamaban,
Caballeros van y vienen me cuentan de sus hazañas.
Hijo, si para mí no las tienes, dime, ¿para quién las aguardas?

Esta acertada unión del *Prisionero* al romance épico-histórico de *Bernardo se entrevista con el rey*, adquiere un sentido especial en la tradición gitana, ya que la injusta prisión del padre del héroe, con la consecuente imposibilidad de que gozara de la vida y del amor, acerca el romance castellano a la historia de persecución y encarcelamiento sufrida por los gitanos.

El viejo romance sobre el encuentro entre Bernardo del Carpio y el rey hablaba de la ribalidad entre el rey y su sobrino, exacerbada por luchas territoriales, y del abuso de poder por parte del soberano. En la tradición gitana, el romance encarece el rechazo del ataque a su honra por parte del joven Bernardo cuyo valor lo convierte en poderoso contrincante temido por el rey mismo.

Dada la marginalidad social y las persecuciones a las que fueron sujetos a través de los tiempos, los gitanos se vieron obligados a defender sus tradiciones y a mantener secretas algunas de sus prácticas sociales. Ese deseo de mantener sus tradiciones como parte de sus ceremonias más íntimas ha permitido que se conserven en la memoria del pueblo gitano romances de origen muy antiguo que se han olvidado en otras partes de España.

Los romances de los gitanos de Andalucía reflejan siglos de una tradición ininterrumpida. Los ajustes propios de la literatura tradicional han permitido a esos relatos mantener relevancia para los gitanos. Romances sobre personajes históricos

como Bernardo del Carpio o el Cid han sido transformados textual y musicalmente por la tradición para reflejar la enigmática y apasionante cultura de los gitanos.

Igual que sus bodas, o la *Gitanilla* de Cervantes, los romances tradicionales entre los gitanos son, ante todo, cuestión de honra.

Referencias bibliográficas

- CATALÁN, Diego, «El Archivo Menéndez Pidal y la exploración del Romancero Castellano, catalán y gallego», *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer coloquio internacional del Romancero*, ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 85-94.
- CATARELLA, Teresa, «Juan José Niño, el más grande romancista gitano-andaluz», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, ed. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 1989, pp. 617-624.
- , *El Romancero Gitano-Andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, Fundación Machado, 1993.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, en Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2000, vol. I, pp. 19-20.
- DÍAS MARQUES, José Joaquim, «Nota sobre o inicio da recolha do romanceiro da tradição oral moderna», *Boletim de Filología*, 32, 1988-1992, pp. 71-82.
- GONZALEZ, Aurelio, «Cervantes y los temas del Romancero Nuevo», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990*, Barcelona / Madrid, Anthropos, 1993, pp. 609-616.
- LEBLON, Bernard, *Gitans et flamenco: L'émergence de l'art flamenco en Andalousie*. Toulouse, Centre de recherches tsiganes / CRDP Midi-Pyrénées, 1994.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *El romancero español* (Conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de 1909, bajo los auspicios de 'The Hispanic Society of America'), New York, The Vinne Press, 1910, reed. en *Estudios sobre el Romancero. Obras completas de Ramón Menéndez Pidal*, XI, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. 11-84.
- , *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español- Portugués, Catalán-Sefardi). Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, ed. Rafael Lapesa, Diego Catalán, Álvaro Galmés y José Caso, Madrid, Gredos, 1957.
- MOLINA, Ricardo, *Misterios del arte flamenco. (Ensayo de una interpretación antropológica)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- Novísima recopilación. Los códigos españoles concordados y anotados*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1948-1949, 12 vols.
- PIÑERO, Pedro M., y Virtudes ATERO, «El romancero andaluz a la búsqueda de sus rasgos diferenciales», en *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, ed. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Cádiz, Fundación Machado/ Universidad de Cádiz, 1989 pp. 463-477.
- SUÁREZ, Luis, «El romancero de los gitanos bajo andaluces, germen del cante flamenco», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, ed. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Cádiz, Fundación Machado/Universidad de Cádiz, 1989, pp. 573-607.
- , *Adenda a «El Romancero de los gitanos andaluces, germen del cante flamenco»* (textos), ms.

Un *innovador* renacentista: de facecias, cuentos y refranes en la obra anticortesana de Cristóbal de Castillejo

María del Rosario Martínez Navarro

Universidad de Sevilla

Siempre que se trata la obra de Cristóbal de Castillejo (1490-1550), conviene recordar algo ya señalado por sus estudiosos y es que, pese a la errónea etiqueta de poeta tradicionalista y contrario a cualquier amago de renovación poética de la que ha sido en ocasiones tildado, el perfil del salmantino debe entenderse como una actitud literaria renovadora, moderna e impregnada del ambiente cortesano y cosmopolita del que se rodeó a lo largo de su vida. En el presente estudio se tomará esta premisa como punto de partida y se analizará de forma resumida uno de los rasgos más prominentes del autor mediante el cual inserta una variada miscelánea de facecias, cuentos y refranes de la tradición oral y literaria en el soporte argumental de sus textos, esclarecedora en aquellos anticortesanos, que serán objeto de este trabajo, como pequeño botón de muestra de que el autor se presenta como un verdadero «innovador»¹ para la literatura de su tiempo.

Un dato de estilo que valorara Maxime Chevalier en la obra de Castillejo es, como señaló Rogelio Reyes, la inserción en sus versos «de cuentecillos orales de carácter familiar y desenlace jocoso»² «que no aparecen antes de él en la poesía española»³:

La présence de ces historiettes, traditionnelles ou non, dans le *Sermón de amores*, le *Diálogo de mujeres* et autres compositions représente une innovation d'importance dans la poésie espagnole. Castillejo, écrivain de la Renaissance, estime être en droit de glisser dans ses vers des récits familiaux, connus de tous ses contemporains ou de beaucoup d'entre eux. Il est le

¹ Chevalier, 1978, p. 81.

² Reyes, 1986, p. 48.

³ Chevalier, 1978, p. 81.

premier poète espagnol à prendre ce chemin. D'autres l'emprunteront après lui: ce sont les nombreux auteurs de petites compositions facétieuses qui si nourrissent d'histoires traditionnelles⁴.

La inclusión de estos relatos dentro de obras pertenecientes al género dialogado, recurso usual durante el siglo XVI, supone pues un recurso «característico» del autor⁵ y en sus textos

[...] el diálogo se estructura con frecuencia sobre la alternancia crítica/anécdota. Uno de los interlocutores expone su tesis y la ilustra con una anécdota o cuentecillo. Lo que genera, a su vez, una moraleja [...] En lo que afecta al material anecdótico empleado [...] es un verdadero innovador, ya que con la introducción de esos cuentos y refranes inicia un hábito enteramente renacentista⁶.

Por otra parte, merece tener presente el interés que Castillejo, al igual que otros humanistas, manifiesta por las formas vernáculas y es la cultura nacida en el vulgo y sus manifestaciones lingüísticas la que les sirve de referencia para sus escritos. En este sentido, las fórmulas populares fuera de ser «un simple ornamento», constituyen «un esbozo de estilo, un modelo popular»⁷ del ideal humanístico del *escribo como hablo* y del de sobriedad y nitidez erasmista. Es por tanto en el diálogo versificado donde el poeta vuelca sus ideales modernos de naturalidad y sencillez y donde muestra «su convicción de usar tonos ligeros para no desalentar previamente al lector»⁸, advirtiendo previamente en la dedicatoria al *Diálogo entre el Autor y su Pluma*, quizá su obra «más difundida en el siglo XVI»⁹, que «la materia de que trata de sí es desabrida» y que, por ello, mezcla con ella «las burletas y refranes que a la mano me vinieron»¹⁰.

De la misma opinión es María Dolores Beccaria¹¹, para quien lo que llama la atención es precisamente esta inserción de «refranes, frases hechas y lugares comunes que se suceden incesantes conformando los argumentos dentro de los cánones de la más neta sabiduría popular»¹². Blanca Perrián¹³ ha puesto de manifiesto que similar procedimiento subyace en la carta-dedicatoria que precede a otro de sus diálogos antiáulicos, el *Aula de Cortesanos*, su más extensa diatriba contra la vida curial¹⁴. El mecanismo y recurso común para no provocar ese empalagado sabor es, por tanto, el intercalar entre su obra una serie de elementos distraentes como facecias, cuentecillos o fábulas. Castillejo cumple con la tópica prologal y se refiere a estas *burletas y refranes*, pero da la sensación de que lo realiza «como si aparentemente se tratase de un recurso

⁴ Chevalier, 1975, p. 63.

⁵ Beccaria, 1997, pp. 479-480.

⁶ Reyes, 1986, p. 49.

⁷ Reyes, 1986, p. 46.

⁸ Perrián, 1984, p. 260.

⁹ Beccaria, 1997, p. 282.

¹⁰ Castillejo, *Obra completa*, p. 458. Para ésta y todas las citas textuales se utiliza, modernizada, la edición de la *Obra completa*.

¹¹ Beccaria, 1997, p. 227.

¹² Beccaria, 1997, p. 283.

¹³ Perrián, 1984, p. 260.

¹⁴ Remito a las pp. 511-512 de la *Obra completa*.

ocasional o intrascendente»¹⁵; sin embargo, tras una atenta lectura se comprueba que concede al refrán «una atención muy prioritaria y que plaga de sentencias algunas de sus obras más importantes»¹⁶. El autor no sólo logra escribir en *apacible estilo*, como pretendían otros de sus contemporáneos, o distraer a sus lectores sino que es capaz de hacer pasar desapercibida esa materia desabrida y convertirla en un hábil diálogo al impregnarle su propia «naturalidad»¹⁷. En él confluyen, por un lado, la tradición paremiológica medieval castellana y los *Adagia* de Erasmo, por otro¹⁸, pero Castillejo engarza ese refranero «en el verso, y no en prosa, como era más común [...] con oportunidad y gracia, es un elemento más de estilo [...] natural, sin forzamientos, producto, sin duda, de los estímulos coloquiales que informan tanta parte de nuestra literatura del XVI»¹⁹. En definitiva, formaría parte de esa nómina de autores que redescubren «una cultura paremiológica de base popular»²⁰, al ser perfecto conocedor de los refranes de su acervo. Tal vez, por ello, en ocasiones no necesita incluirlos completos, «le basta con un miembro del refrán o con una parte que sugiere el resto»²¹ y no se trata en exclusiva de refranes castellanos, sino también de frases latinas así como citas, dichos y expresiones populares e incluso del imaginario europeo «usadas como latiguillos en medio de la conversación en español»²².

Estos refranes remiten en un elevado número de ocasiones a cuentos, pero se comprenderán mejor estas afirmaciones con los ejemplos más representativos seleccionados.

En primer lugar, en el *Aula de Cortesanos*, para describir el despreciable estilo de la vida áulica, el personaje de Prudencio como «narrador testigo»²³ utiliza facecias con referencias a refranes y cuentecillos, de notable importancia en la configuración interna del propio diálogo. Una de esas historias intercaladas le viene en sazón al sabio *magister* para ejemplificar de manera didáctica sobre el mal comer y las miserias de la mesa cortesana y es la del tacaño comendador Esquivel. Éste replica a su despensero la solución de contentar a los desnutridos cortesanos, padecedores de una dieta pobre y monótona, mediante la alternancia de rábanos y queso (vv. 1691-1745). Beccaria indica que la grotesca anécdota que introduce Castillejo, cuya versión es la más antigua, procede del refrán *Rabanete y queso tienen la corte en peso*²⁴, formulado en la época como *Rábanos y queso traen la Corte en peso* (Cov., p. 1391) para denotar que «los pobres, y labradores mantienen el fausto de los cortesanos» (Terreros, p. 269), y que el mirobrigense adapta con gracia en los versos «el año en peso / a las cenas no les doy / sino rábanos y queso» (vv. 1718-1720)²⁵.

¹⁵ Reyes, 1986, p. 45.

¹⁶ Reyes, 1986, p. 45.

¹⁷ Perinián, 1984, p. 261.

¹⁸ Reyes, 1986, p. 45.

¹⁹ Reyes, 1986, pp. 46-49.

²⁰ Reyes, 1986, p. 46.

²¹ Reyes, 1986, p. 47.

²² Reyes, 1986, p. 47.

²³ Beccaria, 1997, p. 494.

²⁴ Ver Cuartero y Chevalier, 1997, p. 445.

²⁵ Beccaria, 1997, pp. 69-71.

Otro motivo frecuente en esta extensa sátira como es el de la paupérrima casa de los galanes engreídos de la Corte, cuya morada visita Prudencio, lo expresa en el verso 1416 del diálogo por medio de otro no desconocido refrán como «elemento nuclear o secundario de historietas»²⁶, regular en su técnica narrativa y que corresponde a la variante de las *Tres terrazas y una estera, el ajuar de la frontera*, «por el poco ajuar de los presidios de soldados de frontera» (Correas, p. 76), presente en otros textos²⁷. Los elementos que atañen a la casa: «la escasez, pobreza y mal estado del ajuar»²⁸ y que en el poeta aparecen, «enumerados de modo genérico antes de iniciarse el relato propiamente dicho»²⁹, «se concretan en elementos prácticamente proverbiales, que encontramos trasladados al plano literario antes y después de Castillejo»³⁰. Lo ejemplifica a continuación con el cuento del miserable «galán muy principal» y su paje (*Aula*, vv. 1418- 1486) que recuerda, sin duda, al hidalgo del *Lazarillo*³¹.

El personaje desarrolla la experiencia de aquellos cortesanos desagradecidos que comen de balde y que encima critican lo que reciben, mediante la alusión al cuento del «pan de dolor»:

Y es el cuento
que en el uso y seguimiento
dese tal pan de dolor
ni suele quedar contento
quien lo come ni el señor
que lo da,
el cual ha de estar y está,
sin haber por qué, obligado
a cada necio que va,
a tenerle aparejado
de comer;
y el donaire suele ser
que de aquellos que a tragar
van, por dos que dan placer,
doce suelen enfadar
al patrón.
(*Aula*, vv. 3712-3727)

Debido al carácter paródico del texto y las frecuentes animalizaciones que Castillejo usa, entre ellas la del perro como símbolo metamórfico del cortesano codicioso, por ejemplo, en la jocosa traducción que lleva a cabo de la *Fábula de Acteón* (vv. 141-155), creo que posiblemente tendría en cuenta no por casualidad los refranes *El que da pan a perro ajeno, pierde el pan, pierde el perro y la amistad de su dueño*, que indica «que los favores que se hacen a personas ajenas no son agradecidos»³², o bien, el de *Dar del pan*

²⁶ Beccaria, 1997, p. 496, n. 255.

²⁷ Beccaria, 1997, p. 494, n. 249.

²⁸ Beccaria, 1997, p. 496.

²⁹ Beccaria, 1997, p. 496, n. 254.

³⁰ Beccaria, 1997, p. 496.

³¹ Para éste y otros paralelismos entre ambos textos remito al estudio de Beccaria (1997).

³² Panizo, 1993, pp. 140-144.

al perro, o perra, porque no muerda (Correas, p. 277), donde entiendo subyace esa idea burlesca de tener satisfechos a todos los componentes (fieras) del séquito. Relacionada con éstos se halla la historia de la ropa fiada o el paje, basada en los mozos interesados de palacio que piden prestadas galas para aparentar y que luego sin más “se olvidan” de pagar (*Aula*, vv. 1339-1366), relatada por dos cortesanos que solían «saber destos repiquetes» (*Aula*, v. 1344).

Otro aspecto del que se lamenta el anciano con el refranero es el tan recurrente de la influencia monetaria a la hora de abrirse camino en la vida de las aulas con el refrán *Quien dineros tiene, hace lo que quiere, y no hará encomiendas, voto a tal* (Correas, p. 337). La variante que utiliza, «quien dineros tiene / diz que hace lo que quiere» (*Aula*, vv. 48-49), se antoja una expresión ya tradicional recogida en los cancioneros del xvi. En estrecha relación con el satirizado tema económico, el personaje, quien aconseja a su sobrino Lucrecio —un nombre elegido a propósito³³— buscar una profesión que sea honrosa y provechosa a la vez, es decir, que le suponga una retribución económica que le permita vivir holgadamente, me parece que “contradice” adrede e invierte ágilmente el célebre refrán *Honra y provecho no caben en un saco*, por el cual se establece que «el hombre honrado no ha de ser interesal» (Cov., p. 1068). A sabiendas de que es harto dificultoso «juntar honra con provecho» (*Aula*, vv. 103-104), esto es, enriquecerse rápidamente de manera honrada, afirma que «Aunque dicen no caber / en un saco honra y provecho, / en palacio a su placer / duermen ambos en un lecho» (vv. 424-433). Deduzco, en mi opinión, el provecho no ya con el sentido anterior sino en el mismo como aparece en *Celestina* (*Acto VII*), como el carácter interesado (aprovechado), cualidad que el perfil de todo “buen” cortesano —el que sabe sobrevivir en el mar de la Corte—, debe tener necesariamente, porque raras veces el honor y el desinterés son compatibles con el apetito lucrativo.

El autor introduce materia paremiológica a propósito del motivo recurrente del favor mudable de los reyes. Éste, «según refrán extranjero» (pienso que el de *Favor de señores y temporal de febrero, poco duraderos*) «se compara en movimiento / al temporal de febrero / y a las hojas con el viento» (*Aula*, vv. 2490-2493). A este respecto, en el *Diálogo entre el Autor y su Pluma*, se denuncian irónicamente los madrugones en vano que los servidores de palacio menos experimentados en el arte y “picaresca” (anti)cortesanos sufren y que, a pesar del esfuerzo, nunca les son reconocidos ni premiados (vv. 271-275). El personaje alegórico, para testificar el suceso y argumentar con razones la inversión de valores que se produce en la Corte, aúna y vincula con agilidad tres proverbios relacionados: «ni por mucho madrugar amanece / más aína» (vv. 279-280)³⁴, «quien a la postre viene / dicen que primero llora» (vv. 284-285)³⁵ y

³³ Reyes, 2004, p. 278, n. 494.

³⁴ *Por mucho madrugar no amanece más aína*: «Este proverbio recuerda la actitud de quienes se afanan fuera de lo normal y [105r.] de los que provocan capciosamente el esmero de otros, pues con ello no se adquiere nada antes de su debido tiempo» (García de Castro, *Seniloquium. Refranes que dicen los viejos*, p. 164).

³⁵ *Quien a postre viene primero llora*: «Difiere este proverbio de aquél que empieza “quien primero viene...”, ya que aquellos sobre quienes se ejemplifica, son admitidos, aunque los últimos, y molerán, aunque en último lugar [...] Se verifica igualmente en quienes en el momento en que llegan para tratar sobre sus ahorros, no hay nada de ellos, ya que se gastó en otros que lo pidieron antes» (García de Castro, *Seniloquium. Refranes que dicen los viejos*, p. 194).

«los postreros son primeros / porque nos llamó ventura / para dejarnos en cueros» (vv. 287-290). Significativo me resulta especialmente éste último, de origen bíblico, por la afinidad del autor con los procedimientos de la literatura goliardesca³⁶. Castillejo a manera de *contrafactum* deforma grotescamente la Parábola de los trabajadores de la viña del *Evangelio* de San Mateo, que él mismo cita (v. 286 y vv. 294-295)³⁷ y que transmite que los últimos serán los primeros, y los primeros últimos («Sic erunt novissimi primi et primi novissimi multi sunt enim vocati pauci autem electi» (*Mt.* 20: 16). Si se atiende al sentido de que todos los que sean llamados al servicio del Señor tendrán igual recompensa, dada su infinita generosidad, y que lo que recibe cada uno será justo, sin que por eso se haga injusticia a nadie, aquéllos que le sirven por más tiempo no deben sentir envidia si otros menos “activos” reciben lo mismo. Para la guasona Peñola, con un punto de vista eminentemente práctico de la vida, en la línea de Celestina, en la Corte entonces no merecería la pena madrugar para ir a cumplir con las duras obligaciones del servicio, ya que el holgazán que llegue a la hora de comer (el último) recibirá similares o incluso mejores jornal y beneficios por parte del “Señor” (rey) al que sirven:

Ni tengáis por mejoría
haber sido delantero,
que ya veis lo que decía
el de la viña al obrero
que vino al alba del día;
bien que podéis alegar
que sois contento de ser
igual en el alquiler
con quien vino a trabajar
a las horas del comer.
(*Diálogo...*, vv. 291-299)

Al cortesano, en suma, sólo le quedaría estar conforme, ya que como bien dice el refrán, *A quien a Dios se la diere, San Pedro se la bendiga* (Correas, p. 676):

Lo que a los otros se ha dado
san Pedro se lo bendiga.
(*Diálogo...*, vv. 269-270)

Por otra parte, considero necesario destacar un caso del *Diálogo entre la Adulación y la Verdad*, a mi parecer escasamente atendido por la crítica. El primer personaje, al referir sus peripecias en la sede papal romana, en una de las acotaciones enunciativas de las que se nutre el texto³⁸, narra «de camino hablando» (*Adulación...*, v. 1589) una fábula oral alegórica y “marinera” del género festivo, propia de la literatura de viajes y vinculada al motivo axial del *mare malorum* sobre la verdad y la lisonja en las cortes. La

³⁶ Reyes, 2004, p. 215, n. 342.

³⁷ Domínguez la anota someramente en su edición de las *Obras* (tomo III, p. 32, n. 647).

³⁸ Beccaria, 1997, p. 472.

historia, la del andaluz y el vizcaíno (vv. 1586-1711), aludida someramente por Reyes³⁹, advierte sobre el perjuicio que puede acarrear algo más traicionero que virtuoso a veces como la sinceridad. Con este entretenido cuento o historia «que por dicha habrás oído, como yo» (*Adulación*, vv. 1596-1597), intenta hacerle entender a su sincera acompañante que «donde la mentira triunfa, la verdad es maltratada»⁴⁰ y que para sobrevivir en la Corte es estrictamente fundamental mentir y adular. Castillejo, «maestro de la narración en verso, imprime su sello personal a este cuento» y hace reír con «las imprudentes y destempladas verdades»⁴¹ expuestas por un personaje tópico en la literatura de la época —y uno de sus favoritos por excelencia— como es el inoportuno vizcaíno, caracterizado, entre otros muchos defectos por su falta de perspicacia, ingenuidad y excesivo apego a la verdad. Frente a él, el coprotagonista cómico de la aventura es un espabilado andaluz, que, gracias a su útil condición de excelente adulador, tiene la inmensa suerte de salvarse de una muerte segura a manos de una corte de estrambóticos y susceptibles monos de Guinea. El lisonjero personaje femenino al detallar sus odiseicas andanzas con este inciso intercalado, se convierte así en otro de esos «"narradores interiores" que vivieron, leyeron, oyeron contar o presenciaron, algo que ahora someten a la consideración y juicio del resto de sus contertulios» y «en tanto que la obra es diálogo, género docente, todos estos excursos en relación con el hilo central no entorpecen la argumentación dialógica, sino que están a su servicio»⁴².

La novelita aparece también en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, donde la cuenta el primero de ellos, «a petición de su amigo que le dice: "no sé el cuento. Si me lo contáis podrá ser que me aproveche de él"»⁴³. La anécdota, cargada de elementos populares, se basa, en ambos y en otros textos, «en una burla, como es propio del "cuento risible"», produciéndose «la adecuación entre el argumento burlesco de las *novelle* interpoladas y el carácter cómico de los interlocutores del marco»⁴⁴.

Por mencionar algún otro ejemplo más del extenso y rico material folklórico del que se sirve Castillejo en sus textos anticortesanos, el personaje femenino de las paródicas *Coplas a la Cortesía* arremete contra el propio yo poético, quien subraya «la trivialización de la práctica de la *cortesía*, que en su opinión, ha dejado de ser un valor moral y social para reducirse a un conjunto de fórmulas y rituales sin sustancia»⁴⁵ y se burla de su ignorancia y simpleza, «equiparándolo a un bobo rematado»⁴⁶:

Ciego de vuestros antojos,
 pues preguntáis y no veis
 lo que contino tenéis
 delante de vuestros ojos.
 Igualar
 os podéis y comparar

³⁹ Reyes, 1980, p. 28.

⁴⁰ Beccaria, 1997, p. 264.

⁴¹ Beccaria, 1997, p. 470.

⁴² Gómez, 2001, p. 248.

⁴³ Gómez, 2001, p. 258.

⁴⁴ Gómez, 2001, p. 258.

⁴⁵ Reyes, 2004, p. 291, n. 533.

⁴⁶ Beccaria, 1997, p. 479.

al que yendo cabalgando,
 en la mula no mirando,
 diz que la andaba a buscar.
 Semejante bobería
 gran vergüenza es, hermano,
 que siendo vos cortesano
 no sepáis qué es cortesía.
 (*Coplas...*, vv. 82-94)

El no muy halagador símil deja traslucir otro conocido y tradicional cuentecillo folklórico del Siglo de Oro: el de la asnada de Gálvez o del burro perdido, de origen aragonés⁴⁷ y que se basa en el refrán de “la asnada y *bobería* de Gálvez” que Castillejo debió de conocer⁴⁸:

Le dernier récit traditionnel que présentent les vers de Castillejo est celui de «la asnada de Gálvez», le *chascarrillo* connu du rustique qui, en comptant ses ânes, oublie celui qu’il monte, conte familier auquel Cervantès fait allusion dans la Deuxième partie de *Don Quichotte* et que Correas relate de manière parfaitement claire: il apparaît sous forme d’une rapide esquisse, dans les *Obras morales* du poète⁴⁹.

Es preciso hacer constar que esta versión de la conocida historia de tontos del rústico que, contando sus asnos, olvida el que sube y, como si tuviera una venda en los ojos, no ve lo que tiene delante de sus narices, como señala José Manuel Lacoba⁵⁰, es la que más se asemeja a la incluida en otras piezas teatrales contemporáneas que tratan el tópico como la *Farsa llamada Alarquina* (1550) o la *Comedia intitulada Tesorina* de Huete (1551), al inicio del paso II y en la jornada tercera, respectivamente, donde se expone al burro para introducir el cuento y «confirmar la simpleza»⁵¹ de los personajes, dejando en evidencia su similitud con la acotación de Castillejo.

Por último, si bien un poco más alejado de estos textos anticortesanos, no quisiera dejar de mencionar el hecho de que un cuentecillo de monjas parturientas inserto en el *Diálogo de mujeres* (vv. 1891- 1949) sirviera de fuente directa para la puesta en escena de *Las fortunas de Diana* de Lope y, a su vez, para el texto recreado por Cervantes, *La señora Cornelia*, según ha sugerido Fernando Rodríguez⁵².

Para cerrar este breve repaso, a tenor de los ejemplos aquí expuestos, se puede establecer que resulta muy interesante subrayar cómo se incluyen una serie de facecias, cuentos y refranes «sumamente funcionales», que constituyen uno de «los polos de la verdadera renovación poética castillejana guiada por la búsqueda de una fórmula feliz en la que incrustar contenidos plenamente renacentistas» (Cacho y Periñán, 2006, p. 16). Las palabras salidas de la boca de los personajes de Castillejo reproducen expresiones proverbiales que reclaman la felicidad de la aldea, alejada de las insufribles

⁴⁷ Chevalier, 1983, p. 163.

⁴⁸ Beccaria, 1997, p. 480.

⁴⁹ Chevalier, 1975, p. 63.

⁵⁰ Lacoba, 1996-1997, pp. 37-38.

⁵¹ Lacoba, 1996-1997, p. 38.

⁵² Rodríguez, 2008, pp. 368-370. Ver Cenizo Jiménez, 2002.

y ridículas exigencias cortesanas. El poeta de Ciudad Rodrigo, en su demostrado interés por resaltar estas innumerables molestias que él mismo experimentara desde dentro, parece hacer más verídicas sus irónicas denuncias con el apoyo constante de la sabiduría popular, la cual revitaliza y adereza con una fina y aguda comicidad, por la que se caracteriza su producción, particularmente los diálogos *morales* y de *conversación y pasatiempo*, entre los que se encuentran los aquí tratados. En la lengua corrían expresiones, chascarrillos e historietas que le sirvieron al autor para su empresa, siempre con el claro objetivo del *docere et delectare*. La inserción literaria de estos elementos desde un eficaz enfoque en boga, no sólo consolida y perfecciona el subgénero de la sátira anticortesana, del que estimo fue máximo representante, sino que anticipa la labor realizada por Cervantes, Lope o la picaresca, entre otros.

Referencias bibliográficas

- BECCARIA LAGO, María Dolores, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1997.
- CACHO, M. Teresa, y Blanca PERIÑÁN, «La *Farsa de la Costança* recuperada», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9, 2006, pp. 9-29.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Turner, 1998.
- , *Obras*, ed. Jesús Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- CENIZO JIMÉNEZ, José, «Antifeminismo y humor del cuento intercalado en *Diálogo de mujeres*, de Cristóbal de Castillejo», en *Humor y Ciencias Humanas: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre «El Humor y las Ciencias Humanas» (Cádiz, mayo de 2001)*, ed. José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz / Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 279-284.
- CHEVALIER, Maxime, «Castillejo, poète de la Renaissance», en *Travaux de l'Institut d'Études Ibériques et Latino-Américaines*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines, 1975, pp. 57-63.
- , *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.
- , *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1906.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.
- GARCÍA DE CASTRO, Diego, *Seniloquium. Refranes que dicen los viejos*, ed. Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2006.
- GÓMEZ, Jesús, «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 247-269.
- LACOB VILA, José Manuel, «Estudio de la *Farsa llamada Alarquina* (1550)», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1, 1996-1997, pp. 1-46.
- PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana, «Origen de algunos refranes», *Revista de Folklore*, 148, 13a, 1993, pp. 140-144.
- PERIÑÁN, Blanca, «Un caso de imitación compuesta: el *Aula de Cortesanos*», *Crotalón*, 1, 1984, pp. 255-81.

- REYES CANO, Rogelio, *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- , «Introducción», en Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9-53.
- , «Introducción», en Cristóbal de Castillejo, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 11-59.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Un cuentecillo vuelto escena de novela: Castillejo entre Cervantes y Lope de Vega», *Romance notes*, 48, 3, 2008, pp. 365-373.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, ed. M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, t. III.

La «casa de los pícaros» en el *Guzmán de Alfarache*, un pregón de 1579 y la poética del espacio urbano de Mateo Alemán

Konstantin Mierau
Rijksuniversiteit Groningen

El presente trabajo propone una lectura del fragmento de la «Plaza de Santa Cruz», del *Guzmán de Alfarache*, a la luz de fuentes municipales como los libros de gobierno de los alcaldes de Madrid, específicamente un pregón del año 1579. En el trabajo se discuten las representaciones que se encuentran en el fragmento literario y el pregón, tanto de la Plaza de Santa Cruz como de los pícaros que en ella se encuentran. Luego se discuten las coincidencias y divergencias entre los dos textos en el contexto de la interacción entre el espacio urbano y el espacio literario. Con ello, se analizará la ubicación de la casa de los pícaros en su entorno histórico y social, para luego profundizar en su posterior representación literaria. De esta manera, nos acercaremos a una de las estrategias de representación del espacio urbano manifiestas en el *Guzmán de Alfarache*. El pregón indica que el fragmento se basa en una observación; sin embargo, el texto literario amplifica la representación de los pícaros en la Plaza de Santa Cruz, caracterizándolos como propietarios de una casa «comprada y reparada de dinero ajeno». Según la contextualización histórica de la Plaza de Santa Cruz y la discusión del valor semiótico de este espacio urbano, se pone de manifiesto que esta representación de un grupo de pícaros/propietarios en el centro de Madrid supone una ampliación sustancial de la noción del pícaro.

La descripción de la primera estancia de Guzmán en Madrid comienza con la llegada de éste a la capital y la transformación del personaje *proteo* —utilizando el término que le pusieron sus coetáneos— en pícaro. Hacia el final del capítulo, el protagonista, desempeñando el papel de narrador, relata lo siguiente:

Teníamos en la plaza junto a Santa Cruz nuestra casa propia, comprada y reparada de dinero ajeno. Allí eran las juntas y fiestas. Levantábame con el sol; acudía con diligencia por aquellas tenderas y panaderos, entraba en la carnicería; hacía mi agosto las mañanas por todo el día; dábanme los parroquianos que no tenían mozo que les llevase la comida; hacíalo fiel y diligentemente, sin faltarles un cabello¹.

El protagonista relata la rutina de su vida en la Plaza de Santa Cruz y su trabajo como esportillero para los mercaderes y los parroquianos. Más tarde, Guzmán se refiere a su propia casa como «La de los pícaros»² es decir, si obviamos la elipsis, *la casa de los pícaros*, y describe la vida en la casa en los siguientes términos: «Nosotros, pues, recogido todo lo de todos, en cuanto se cenaba, referíamos lo que en la Corte pasaba»³. Allí, en la plaza, convive en una casa con otros pícaros, quienes, además de compartir la propiedad de la vivienda, se reúnen por las tardes, cenan juntos y se cuentan lo que han oído por la ciudad. En la descripción de la primera estancia del protagonista en la capital, la Plaza de Santa Cruz y las actividades en ella desempeñan un papel central⁴.

En los *Libros de gobierno de la sala de alcaldes de casa y corte* encontramos una fuente llamativa que nos brinda información sobre la Plaza de Santa Cruz a los finales del XVI. En este conjunto de correspondencias del ayuntamiento y de pregones pronunciados en la villa desde finales del siglo dieciséis hasta el siglo diecinueve, se encuentra el siguiente pregón del año 1579:

[...] mandan los señores alcaldes de la casa y corte de su magestad que ningun bodegonero ni bodegonera de los que estan en la plaza de santa cruz ni de los postes de los portales desta villa tengan ningún moco picaro ni vagamundo les sirba ni les den de comer a los dichos picaros ni vagamundos so pena de cada dos años de destierro de la corte y de diez ducados para el que lo denunciare [...]⁵.

Este pregón no ha carecido del todo de atención académica. Amezúa y Mayo reproduce parte del pregón en su estudio dedicado a las *Novelas Ejemplares* de Cervantes⁶, citándolo como la primera mención de pícaros presente en fuentes municipales. Cavillac⁷, basándose en Amezúa y Mayo, reproduce parte del pregón, excluyendo, interesantemente, la referencia a la Plaza de Santa Cruz. Más recientemente, Rutherford⁸, que también se basa en Amezúa y Mayo, utilizó el pregón en su cronología de providencias de pícaros que anteceden a los pícaros literarios.

¹ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, pp. 333 -334.

² Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 334.

³ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 334.

⁴ Aunque ofrece unas indicaciones muy relevantes sobre la vida madrileña del XVI, el episodio que releemos aquí falta en Simón Díaz, 1993.

⁵ AHN, Consejos, Libros, 1197 fol. 15. Lo pude consultar gracias a una estancia de investigación en Madrid y en el Archivo Histórico Nacional financiada por el ICOG (Instituto de Investigación Cultural) de la Universidad de Groninga.

⁶ Amezúa y Mayo, 1958, II, pp. 80 – 81. Además dedica una nota de a pie al pregón, sin reproducirlo, en su estudio de la *Novela Cortesana* en Amezúa y Mayo, 1953, I, p. 220.

⁷ Cavillac, 1983, p. 67.

⁸ Rutherford, 2001, p. 55.

A pesar de las coincidencias entre el pregón y el episodio, ni Rutherford, ni Cavillac, ni Amezúa y Mayo, ni otros conectan el pregón con el episodio del *Guzmán*. Ya que el pregón es de suma relevancia para la historia del término pícaro, opinamos que no sólo debería contarse entre las diferentes apariciones textuales del término antes del *Guzmán*, sino también como una fuente para el análisis del episodio de la Plaza de Santa Cruz en la obra. En este artículo se abordará la pregunta de cómo el texto literario, con toda su connotación de ser realista, se relaciona con el contexto histórico urbano al que se refiere y las implicaciones de esta relación para la ampliación alemaniana del término pícaro.

En los *Libros de Gobierno*, el contexto inmediato del pregón, se hallan varios pregones que mencionan la Plaza de Santa Cruz y hay varios que prohíben a los vagabundos pedir limosna; sin embargo, por lo que hemos podido averiguar, este pregón es el único en los *Libros de Gobierno* anterior a 1599, año de la primera publicación del *Guzmán*, en el que se hace mención específica de pícaros y de sus actividades en la Plaza de Santa Cruz. Ni la plaza ni el término pícaro aparecen en el *Ynbentario de causas criminales*⁹ o las *Consultas de viernes*¹⁰, otras fuentes municipales que brindarían información sobre tipos marginales en el Madrid del período que se extiende desde 1561 a 1600 y donde uno podría esperar encontrar pícaros.

Este uso tan aislado de la palabra *pícaro* en las fuentes municipales más cercanas a la vida diaria en la plaza destaca no sólo por sí mismo, sino también a la luz de las coincidencias que se pueden indicar entre el pregón y el fragmento literario. Las prohibiciones del pregón revelan la presencia de pícaros y vagabundos en la plaza, así como registran las mismas actividades que Guzmán describe en el relato de su vida en la plaza. Guzmán lleva comida, entra en las tiendas, y trabaja como mozo.

Las coincidencias de lugar y actividades en ambos textos nos indican la presencia de un elemento de extratextualidad; sin embargo, las referencias al tiempo histórico en el fragmento literario no coinciden con la fecha del pregón. Cavillac propone que la estancia de Guzmán en Italia, posterior a su primera estancia en la capital, debe ubicarse en los años 1561 a 1568¹¹. Esto se ve corroborado por la proyección del joven Guzmán en su camino hacia la capital:

[...] determiné pasar adelante y por entonces a Madrid; que estaba allí la corte, donde todo florecía, con muchos del tusón, muchos grandes, muchos titulados, muchos prelados, muchos caballeros, gente principal y, sobre todo, rey mozo recién casado. Parecióme que por mi persona y talle todos me favorecieran y allá llegado anduvieran a las puñadas haciendo diligencia sobre quién me llevara consigo¹².

Con *rey mozo recién casado*, es decir el joven Felipe II casado con Isabel de Valois, Alemán localiza el Madrid del primer viaje del protagonista en los años sesenta. Así, la ubicación temporal¹³ en la narración de la primera estancia del protagonista en Madrid

⁹ AHN, Consejos, Libros, 2783.

¹⁰ AHN, Consejos, Libros, 1419.

¹¹ Cavillac, 1983, p. 333.

¹² Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 267.

¹³ Por el momento, utilizo la terminología básica de Genette (1982, 1983).

precede a la prohibición de pícaros en 1579. Sin embargo, si hubiera pícaros en la plaza en los sesenta ¿por qué no hay ningún pregón contra ellos de estos tiempos? Además, sabemos que Alemán estuvo en Madrid o cerca de Madrid a partir del s1566. No se sabe con exactitud si Alemán estuvo en Madrid en 1579¹⁴, aunque es cierto que estuvo encarcelado en 1583 y que estuvo en la corte gran parte de los ochenta¹⁵. Con la excepción de la ubicación temporal en la obra, las coincidencias entre pregón y fragmento son muchas, y el pregón podría servir como un indicio de que Alemán pudo haber percibido lo que observaron los alcaldes y después haberlo incorporado a su obra. Resulta muy probable que Alemán creara una representación parcialmente anacrónica del Madrid alrededor de los sesenta a partir de la realidad social de los años setenta u ochenta. Esta anacronía se manifiesta, además, en una ligera incoherencia en el episodio mismo, donde relata Guzmán como narrador desde las galeras: «entonces éramos pocos y andábamos de vagar; agora somos muchos y todos tienen en qué ocuparse»¹⁶, reflexionando así sobre el aumento de pícaros en el lugar. No obstante, este enunciado parece algo conflictivo con la descripción de la vida en la casa, de las juntas y fiestas de los pícaros, a los que describe de la manera siguiente: «pués como anden todo el día de una en otra parte, por diversas calles y casas, y sean *tantos* y anden tan divididos»¹⁷. La incoherencia nos indica una vez más que, en cuanto a los pícaros en la plaza, Alemán se refiere más al tiempo del pregón que a la época del «rey mozo recién casado»¹⁸. Podemos concluir que Alemán no duda en reorganizar la cronología del desarrollo del espacio urbano del modo que mejor refleje sus intenciones. Así pues, considerando el *Guzmán* como fuente histórico-social al nivel microhistórico, podemos concluir que ni el dato de la publicación ni las referencias al trasfondo histórico sirven para ubicar temporalmente las representaciones de espacios urbanos específicos (ni de los pícaros en éstos), y que, por ende, domina, en el texto literario, el modo discursivo sobre el modo descriptivo.

A pesar de las coincidencias en cuanto al contenido de los textos, el episodio del *Guzmán* representa elementos no mencionados en el pregón, sobre todo la casa comprada por los pícaros y la vida comunitaria en ella. Ninguna de las fuentes consultadas, como los ya mencionados *Libros de gobierno* o el *Ynbentario*, ni los estudios llevados a cabo por otros, constatan la existencia de una casa de pícaros en la Plaza de Santa Cruz.

Sin embargo, hay voces que insisten en el realismo del episodio. Según Alziator la casa no era ninguna ‘fantasía’ sino que se basó en la realidad social de otra ciudad: Sevilla¹⁹. Según Alziator el trabajo de esportillero era oficializado en Sevilla y señala que los esportilleros tenían casa en la ciudad materna de Alemán. Aunque es posible que Alemán basara la casa de pícaros de Santa Cruz en una casa de esportilleros de Sevilla,

¹⁴ Cros, 1971, p. 20.

¹⁵ Micó, 2009, I, p. 18.

¹⁶ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, p. 334.

¹⁷ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, p. 334.

¹⁸ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, p. 267.

¹⁹ Alziator, 1959, p. 12. Alziator, discutiendo la casa expuso que «e non è fantasia de narratore, ché la casa esisteva realmente a Siviglia dove, como d'altronde altrove in Spagna, il mestiere dell'*esportillero* era regolato ufficialmente.»

la casa de los pícaros en la Plaza de Santa Cruz sigue siendo una ficción con referencia al espacio urbano de Madrid, donde los esportilleros no tenían estatus oficial, ni hay indicios que tuviesen casa en la plaza, e incluso, durante algún tiempo, se les prohibió la presencia en dicha plaza. La ponencia de Alziator es una mezcla demasiado rápida de dos ciudades que no toma en cuenta las diferencias de significado entre dos ciudades tan distintas.

En su relato Alemán parece combinar la observación de la presencia de los pícaros en la plaza con la idea de una casa llena de pícaros. Se trata, entonces, de una apropiación ficcional con fin discursivo del espacio urbano de Madrid, lo que implicaría que la selección de la plaza fuese motivada por su significado como referente. Parece que tanto a nivel del tiempo, como a nivel del espacio, en su representación Alemán manipula y selecciona del espacio urbano con objetivos distintos a la mera reproducción del Madrid de las últimas décadas del siglo.

En la obra literaria la representación de la plaza funciona como un espacio literario. Así forma parte de una obra narrativa que se caracteriza por sus abundantes y variadas referencias a la tradición literaria, como, por ejemplo, el *locus amoenus* de la concepción del protagonista²⁰ o las novelas intercaladas. Así pues, en esta obra puede apreciarse una interacción entre una tradición literaria y la inclusión en ésta no sólo de un tipo social con poca tradición de protagonismo (el pícaro) sino también de un espacio urbano concreto y nuevo (Madrid). La referencia explícita a la Plaza de Santa Cruz en el texto literario invita al lector a concebir el lugar en el marco de esta 'poética del espacio'²¹, según la cual los lugares de la acción tienen sus respectivos significados en relación con su referente extratextual, tanto como con los otros lugares que constituyen la constelación espacial de la obra literaria. Con ello, nos encontramos en el punto donde lo extratextual se entremezcla con la creación literaria. Profundicemos pues en el valor semiótico de la plazuela de Santa Cruz.

Como lugar histórico, la Plaza de Santa Cruz contiene en sí muchas de las características llamativas del Madrid de Felipe II, ciudad que se encontró en el proceso de desarrollo desde una villa a una metrópoli. En lo que antiguamente había sido el Madrid medieval, y en lo que después fue el centro de la capital imperial renacentista, se reunió todo tipo de gente recién llegada, de cualquier origen y categoría social²². La mayoría eran forasteros, entre ellos Guzmán, sevillano, con raíces levantinas. La plaza se encuentra en lo que fueron los arrabales de Madrid antes de su elección como capital. Después de la instalación de la corte en Madrid en el año 1561, la Plaza de Santa Cruz comenzó a formar parte del centro de Madrid capital, a unos 50 metros de la actual

²⁰ El lugar de la concepción del protagonista es un *locus amoenus* ejemplar: «Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Alfarache el más deleitosos de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Qué con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, sea este sitio el nombre dél: tan adornado está de frondosas arboleadas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas, donde los rayos del sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada.» Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, p. 147.

²¹ Genette, 1983, y Ruiz Pérez, 1996.

²² Santos, 2006, p. 242, García Sánchez, 2003.

Plaza Mayor, la entonces plaza del arrabal²³. Tal como lo expresó, años más tarde, un personaje de Salas Barbadillo en *El Tribunal de los Majaderos*: «... el ver en Madrid tanto edificio nuevo, y luego ocupado; nácenle cada año nuevas calles; y las que ayer fueron arrabales, hoy son principales»²⁴. La plaza de Santa Cruz era un sitio emblemático de este movimiento de lo periférico hacia lo central²⁵. Antes de la construcción de la cárcel de corte en la plaza bajo el mandato de Felipe IV, se encontraban en la plaza una iglesia, una cárcel y un mercado. Iglesia y cárcel se describen en la segunda parte, en la que Guzmán vuelve a la plaza: «Tomó la capa y fuímonos mano a mano los dos a el oficio de un escribano de provincia²⁶, grande amigo suyo, y llevándolo a Santa Cruz, que es una iglesia que está en la misma plaza, frontero de la cárcel y de los oficios, allí le hicimos en secreto relación del caso»²⁷. Entre iglesia y cárcel, salvación y penitencia, entre campanas y gritos de presos, se ubicaba el mercado y se movían los pícaros. En este lugar marcado por oposiciones Alemán eligió situar una casa de pícaros.

Dicha casa es una parte central de la caracterización de la vida madrileña de nuestro pícaro. Según el relato de Guzmán, la tenían «comprada y reparada de dinero ajeno». El hecho de que fuera reparada, y no construida, implica que la casa se basara en una de las casas viejas que quedaban de la época anterior a la instalación de la corte en la villa. Si la casa hubiera sido posterior a 1561, aunque humilde o intencionadamente hecha «a la malicia»²⁸, hubiera habido poca necesidad de reparación. La ficción de Alemán se debería haber basado en una de aquellas casas exentas de la *obligación de la regalía de Aposento* por ser demasiado pobre de apariencia. Aunque fuera una casa vieja y pequeña, la imagen de una casa llena de pícaros/propietarios choca con la idea de que se tratase de un grupo marginalizado, sin poder, sobre todo teniendo en cuenta la ubicación central de la casa. Es cierto que el traslado de la corte no puso fin a la construcción de casas pequeñas que habían proporcionado techo a la gente marginal²⁹. Sin embargo, esto ya no tendría lugar en la parte central de la villa, como nos enseña el estudio de Molina Campuzano³⁰. La plaza no se encuentra en ninguna parte remota ni apartada, y Guzmán insiste en que la casa estuvo «en la plaza»³¹. En Santa Cruz, los precios de las casas subieron rápidamente durante aquellos años³² y el inmobiliario era

²³ Escobar 2003; 2004, Alvar Ezquerro, 1989, Del Corral, 1967; 1983, Molina Campuzano, 1960.

²⁴ Desde Deleito y Piñuela, 1942, p. 18, hasta García Santo-Tomás, 2004, p. 27, esta cita de Salas Barbadillo ha servido a los estudiosos de la capital para caracterizar cómo los coetáneos percibieron el crecimiento de la capital. Es interesante notar que Valbuena Prat (1943, pp. 257-258) atribuye la cita erróneamente a Lope de Vega.

²⁵ García Santo-Tomás (2004) elabora con mucha erudición —tanto teórica como literaria—, el tema de la dicotomía centralidad/marginalidad para el Madrid de Felipe IV; muchas de las conclusiones podrían considerarse pertinentes al Madrid de Felipe II.

²⁶ «Escribano de provincia» se refiere a un oficial del tribunal civil que formaba parte de la Sala de alcaldes de la casa y corte que tenía su sede en la Plaza de Santa Cruz, instancia que hizo redactar el presente pregón.

²⁷ Alemán, *Guzmán II*, pp. 371-372.

²⁸ Del Corral, 1976 y 1982.

²⁹ Escobar, 2003.

³⁰ Molina Campuzano, 1960, pp. 136 y ss.

³¹ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 334.

³² Caro López, 1983.

causa de fraudes en todos los niveles de la sociedad y su administración³³, lo que significaría que estamos hablando de una propiedad central, cara y visible.

En el caso de los pícaros esto crea una imagen de poder adquisitivo, ostentación lograda y —sobre todo— de impunidad por parte de un grupo de marginales. La persecución de los pícaros/propietarios hubiera sido mucho más fácil al tratar de un grupo con un lugar fijo y central. Vistas las actividades de los alcaldes en contra de casas ocupadas por ‘gente de mal vivir’ en aquel tiempo³⁴, la impunidad de los pícaros/propietarios también es una ficción. La casa de Don Toribio³⁵ en el *Buscón* —otra ‘casa de pícaros’ en Madrid— es una casa alquilada en el centro de la corte con pícaros que sí se ven aprehendidos por la ley. Así, Quevedo parece más cerca a la práctica vigente que Alemán.

Desde el punto de vista ideológico, el espacio literario *nuevo* de la casa de los pícaros en la Plaza de Santa Cruz podría considerarse una representación que subvierte la imagen del proyecto imperial adscrito al Madrid de los Austrias. Así, la casa representaría una reacción táctica³⁶, por parte de los indeseados de la villa, contra los que la ciudad imperial (todavía) no tenía ningún manual de estrategia mediante la que incorporarlos a la vida social. Para todos los actores que lo habitaban, el contexto confuso de la joven metrópoli era un entorno al que había que enfrentarse con tácticas nuevas, ya fuesen tácticas de acción en el entorno urbano, ya fuesen tácticas de representación en el mundo literario. Sea lo que sea el fin discursivo de esta imagen³⁷, con la ‘casa de los pícaros’ en la Plaza de Santa Cruz se presenta una visión del pícaro mucho más matizada que la de un tipo social pobre, medio esportillero, medio ladrón. Este aspecto constituye parte de la transformación del sentido del término pícaro llevada a cabo por parte de Mateo Alemán.

Las ocurrencias del término anteriores al *Guzmán* suelen quedarse más cerca del significado de «thieves, swindlers, gamblers, counterfeiters, vagrants, and other undesirables», como ya lo formuló Dunn³⁸. Esto es el significado del pregón, donde el término ‘pícaro’ se utiliza en conjunto con «vagabundo» y en el contexto de la búsqueda de comida o del empleo rápido como esportillero. A partir de este significado, la reflexión desarrollada en algunos textos de las últimas décadas del XVI sobre el tipo del joven pobre vagabundo y el asunto de la pobreza fingida enriquece la carga semántica

³³ De hecho, ya en los años setenta del siglo XVI, la sala de alcaldes intenta tomar medidas frente al fraude en las tasas de casas en la corte, como plasma en AHN, Consejos, Libros, 1419, 125 (r) donde pone: «Mandase poner en consulta la orden que se a de tener para que no aya fraude en la tasas de las casas».

³⁴ La práctica por parte de los alcaldes se muestra en consultas de gracia como la siguiente del año 1579: «Bartolome Goncalvez Vezino de Madrid dice quel / fue condenado Porlos alcaldes de *vuestra* casa y corte en diez años de destierro Por averme acusado / que acoxia en mi casa gente de mal vivir / supplica Umlldemente a V.M. sea servido de man / dar alca el dicho destierro atento quel pobre / tiene muger y hijos y por estar ausente pa / decen estrema necesidad [...]». A.G.S. Cámara de Castilla, Legajo 489-18-1.

³⁵ Quevedo, *El Buscón*, pp. 169-189.

³⁶ De Certeau, 1984.

³⁷ La casa de los pícaros de Mateo Alemán debería interpretarse también en relación con las ‘casa de misericordia’ tal como propuestas por Giginta o los albergues de pobres de Pérez de Herrera. Sin embargo, por limitaciones de espacio, nos limitamos aquí a analizar la relación semiótica entre el espacio urbano y la utilización alemaniana de este espacio en su caracterización del pícaro. En otro lugar desarrollaré la imagen de la casa de pícaros en el marco del debate alrededor de las casas y los albergues de pobres.

³⁸ Dunn, 1979, p. 12.

del término. Cavillac³⁹ habla de una «modalidad discursiva “a lo pícaro”»⁴⁰ anterior al *Guzmán*, refiriéndose al discurso alrededor de la pobreza y de la pobreza fingida protagonizado por Pérez de Herrera y Miguel de Giginta. Rutherford comprueba el gran paso que dio Alemán al popularizar el uso del término, escribiendo que «no cabe ninguna duda acerca de la marginalidad de esta palabra entre su aparición y su consagración en el *Guzmán*»⁴¹.

El *Guzmán* es el punto definitivo en el que el término incorpora los rasgos de un rango social y unas actividades marginales, por un lado, y el proyecto del ascenso social como motivo genérico literario, por el otro. Es decir, el punto donde una fase en la vida del protagonista (la de pícaro) se convierte en una denominación *pars pro toto* para un personaje que tiene varias posiciones, entre ellas la de pícaro en su significado original. Basándonos en la lectura del pregón, tan aislado en su propio contexto de fuentes en cuanto al uso de la palabra pícaro y la referencia a la plaza se refiere, diríamos que el traslado del pícaro urbano al mundo literario de Mateo Alemán se puede relacionar estrechamente con la Plaza de Santa Cruz y su subsiguiente representación literaria. Con el pregón de 1579 tenemos un fuerte indicio de la realidad histórica de la plaza tal como percibida por los alcaldes, que nos ha permitido profundizar en el referente histórico de esta representación literaria.

La Plaza de Santa Cruz y la casa de los pícaros, en tanto espacio literario dentro del *Guzmán*, carecen de precedente directo en la literatura española, ya que se refieren a una extratextualidad urbana singular, compleja y en rápida transformación, que Alemán aumenta con la idea de una casa de pícaros. Así, nació la idea de una comunidad de pícaros/propietarios de una casa en el centro de la capital imperial, idea bastante chocante a fin de cuentas. La representación literaria encuadra así una realidad urbana indeseada, la modifica y la problematiza. No se trata de la elaboración de un tópico. Esta apropiación literaria de un espacio urbano accidental —en el sentido de que no fuera planeado— ha aumentado el acervo de espacios y lugares literarios. No hace falta aquí mencionar todas las posteriores ‘casas de pícaros’ (éstos sí que son tópicos) que se describen en el género, como la casa de Don Toribio en el *Buscón* o el ‘garito de los pobres’ en el *Diablo Cojuelo*.

Tanto el valor semiótico relacional que tenía la Plaza de Santa Cruz en la constelación urbana de aquel entonces, como el significado de la supuesta posesión de una casa en ella, deben ser incluidos en la interpretación del fragmento. La ubicación de los pícaros y de la casa entre los polos de la iglesia y la cárcel refleja en el espacio urbano la dicotomía compuesta por la fe y la perdición en la que, oscilante, se verá atrapado nuestro pícaro. Tal y como está construido el episodio, el ‘texto de la ciudad’ se hace parejo con la estructura temática de la obra, mostrando cómo la carga simbólica de un espacio urbano se hace explícita por medio de su representación literaria. Más que hacer explícito aquel simbolismo espacial, el pícaro literario conllevará en sí mismo las ya mencionadas dualidades. Hay que observar que este paralelismo entre la estructura

³⁹ Cavillac, 1983; Cavillac, 2004.

⁴⁰ Cavillac, 2004, p. 169.

⁴¹ Rutherford, 2001, p. 34.

polarizada del personaje y del espacio no se hubiera establecido con referencia a la Plaza Mayor.

Referencias bibliográficas

- AHN, Consejos, Libros, 1197, fol. 15 (Libros de Gobierno)
- AHN, Consejos, Libros, 1419 (Consultas de viernes)
- AHN, Consejos, Libros, 2783 (Ynbentario de Causas criminales)
- AGS, Cámara de Castilla, Legajo, 489.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición de José María Micó, Madrid, Cátedra. 2009, 2 tomos.
- , *Guzmán de Alfarache*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561-1606*, Madrid, Turner / Ayuntamiento de Madrid, 1989.
- ALZIATOR, Francesco, *Picaro e folklore. Ed Altri Saggi di Storia delle tradizioni popolari*, Firenze, Leo S. Olschki, 1959.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Opúsculos Históricos – Literarios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- , *Cervantes, Creador de la Novela Corta Española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- CARO LÓPEZ, Ceferino, «Casas y Alquileres en el antiguo Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 20, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 97-153.
- CAVILLAC, Michel, *Gueux et Marchands dans le «Guzmán de Alfarache» (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux, Institut D'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1983.
- , «El *Guzmán de Alfarache*: ¿una “Novela Picaresca”?», *Bulletin Hispanique*. 106, 1, 2004, pp. 161-184.
- CROS, Edmond, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans «Guzmán de Alfarache»*, Paris, Didier, 1967.
- , *Mateo Alemán: Introducción a su vida y a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971.
- DE CERTEAU, Michel, *The Practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- DEL CORRAL, José, *Las casas a la malicia*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976.
- , *Las composiciones de aposentos y las casas a la malicia*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- , *El Madrid de los Austrias*, Madrid, Avapies, 1983.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Sólo Madrid es Corte. La capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1942.
- DUNN, Peter N., *The Spanish Picaresque Novel*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- ESCOBAR, Jesús, *The Plaza Mayor and the reshaping of Baroque Madrid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- , «Francisco De Sotomayor and Nascent Urbanism in Sixteenth-Century Madrid», *The Sixteenth Century Journal*, 35, 2, 2004, pp. 357-382.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, «Urbanismo, demografía y pobreza en Madrid. La parroquia de San Sebastián, 1578-1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, No. 43, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2003, pp. 45 – 84.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Figures of Literary Discourse*, New York, Columbia University Press, 1982.

- , *Narrative discourse revisited*, New York, Cornell University Press, 1983.
- JULIÁ, Santos *et al.*, *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 2006.
- MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Instituto de administración local, 1960.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barrocco*, Bern, Peter Lang, 1996.
- RUTHERFORD, John, *Breve historia del pícaro preliterario*, Vigo, Universidade de Vigo, Servicio de Publicaciones, 2001.
- SIMON DÍAZ, José, *Guía literaria de Madrid. Arrabales y Barrios Bajos*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1993.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *La vida española en la Edad de Oro*, Barcelona, Editorial Alberto Martín, 1943.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. Ramón Valdés, Barcelona, Crítica, 1999.

El camino hacia la lengua poética española: Bembo en los autores preherrerianos (Juan de Valdés)

Oriol Miró Martí

Hankuk University of Foreign Studies

Cuando me planteé investigar las relaciones existentes entre la formación de la lengua poética italiana y la española, tenía muy claro que debía dirigirme hacia las *Anotaciones* de Herrera y rebuscar en su interior hasta dar con aquellas teorías de base que le permitieron llegar de la dignificación de la lengua vulgar hasta su consideración en lengua de arte. Y tras perderme en la amplísima bibliografía existente sobre Herrera, di con que muchos estudiosos indicaban cierta preferencia del sevillano hacia la obra que en Italia había codificado el petrarquismo del XVI y que había dado a sus letras la primera gramática italiana de la historia. Por eso me dirigí rápidamente a investigar qué vinculación habría entre las *Prose della Volgar Lingua* de Pietro Bembo y las *Anotaciones* de Herrera; y para mi sorpresa, las dependencias eran más que notables. De hecho, tanto que pude demostrar que el “padre de nuestra lengua poética nacional” había echado mano de las *Prosas* en no pocos lugares. Sobre estas investigaciones he tenido ocasión de reflexionar en otras ocasiones¹, por lo que ahora me centraré en otros aspectos muy cercanos; sin embargo, me gustaría aprovechar la ocasión para anunciar la reciente publicación en Cátedra de la primera traducción al castellano de las *Prosas* bembianas; una edición que recoge el corazón de mi tesis doctoral y que representa todo un honor para mí.

Decía que ahora quería centrarme en otro aspecto relacionado con dicha investigación. Como es de suponer, el nacimiento de la lengua poética española no fue tarea de un solo hombre, sino que el camino que lleva hasta Herrera está salpicado de un grupo de autores que, en mayor o menor medida, aportaron su grano de arena para

¹ Miró Martí, 2012.

configurar ese camino que abriría las puertas de la modernidad. De ahí que cuando me planteé investigar la deuda española respecto de la obra bembiana no me detuviera solamente en Herrera, sino que identifiqué todo un conjunto de dependencias que me llevaron hasta él. Porque también es importante el camino, no sólo el resultado, y sería injusto despreciar la labor que muchos hicieron antes que el sevillano, aunque en comparación la calidad de sus producciones distara mucho en profundidad y excelencia. Por eso lo primero que hice fue trazar una lista de los autores preherrerianos en cuyas obras reflexionaron sobre la cuestión de la lengua, y luego investigué qué deudas habían contraído con el veneciano. Se trata de una recepción primeriza de las tesis bembianas, en muchos casos adoptadas parcialmente, en otros (la mayoría) sólo recibiendo el eco de un debate sobre la lengua que, si bien en Italia llevaba siglos en plena actividad, en España todavía se encontraba en su período de formación. Por ello, si bien los escritos preherrerianos son incompletos y deficientes (Valdés desde Italia, o Castillejo, Argote de Molina, Sánchez de Lima, Figueroa y Ambrosio de Morales desde suelo español), sí sentencian una actitud; aunque cada uno intenta aportar su distinta visión para la definitiva resolución del problema, ninguno de ellos se plantea una solución definitiva, contentándose, en todos los casos, en poner sobre el papel una guía lingüística, unos consejos prácticos sobre la imitación de los modelos o las principales razones que justificaran el uso del vulgar. Cuestiones puntuales que no abarcaron, porque tampoco lo pretendían, la complejidad de la cuestión de la lengua y que se situaban, por ende, en un estadio de desarrollo primerizo similar al de Dante y el Círculo Mediceo en Italia, con quienes, de hecho, no sólo compartían una misma actitud, sino muchos de los principales trazos teóricos en sus distintas formulaciones sobre el debate.

Para esta comunicación he querido centrarme en Juan de Valdés, porque es de todos los preherrerianos el que más toma de Bembo y en el que mayores trazos de las *Prosas* pueden encontrarse. La influencia sobre los demás es más escasa; quizá mención aparte merecería Figueroa, quien sigue muy de cerca ciertos principios fundamentales del libro Tercero de las *Prosas*, pero aun así, ninguno de ellos puede compararse con el aprovechamiento que Valdés haría de la obra fundacional del petrarquismo del xvi.

El *Diálogo de la lengua* pertenece al período inmediatamente posterior a la publicación de las *Rime* de Bembo (1535) y, por tanto, a su época de mayor fama: las *Prosas* aparecerían en segunda edición poco después². Las necesidades que mueven la obra son prácticas: el considerado “segundo padre de la filología española” tiene la voluntad de dignificar la lengua que le es natural, la que se aprende al nacer. Con todo, Valdés considera que el abandono del estudio del latín ha establecido un precedente nefasto que ha influido de forma determinante en el desprecio hacia el estudio y cultivo del vulgar. Diría Bembo:

Ved ahora cuál de vosotros dos debe en esto reprenderse o reprobarse, si micer Pietro, que usando su habla nativa no por ello deja de dar obra y tiempo a la extranjera [latín], o usted, que criticando y refutando aquella que os es natural, loáis y seguís la extraña³.

² 1538, en las imprentas de Marcolini, en Venecia.

³ Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. I, III.

Valdés, igual que hará Bembo, propugna que la escritura en vulgar debe alejarse todo lo posible del latín hasta llegar a una separación de ambas lenguas que las haga independientes una de la otra. Tampoco la obra de Valdés se propone analizar el vulgar en relación con el latín (aunque en no pocos casos, como en el veneciano, el reenvío es obligado⁴), sino que el vulgar se reconoce en ambos como una tradición autónoma en constante evolución y que debe estudiarse también de forma separada.

El conqueso asumirá la variedad toledana, aunque en algunas ocasiones señalará la validez regional de formas no admitidas por la variedad ilustre (como cuando trata la forma *espital*⁵), y la comparación de las diferencias regionales del castellano dará paso a una preocupación por la propiedad y la pureza de la lengua. De forma muy parecida Bembo señalará la evolución de formas, usos regionales y palabras en desuso del italiano: el libro Tercero es el mejor ejemplo de ello.

Pero no será el único caso en que el diálogo de Valdés presente rasgos de afinidad con las *Prosas*, pues ya Lope Blanch propuso la obra del veneciano como estímulo para la valdesiana⁶. La crítica a la afectación de los arcaísmos latinizantes en la fonética o la evidencia de ciertos casos de cambios en la pronunciación encontrarían fácil parangón con el libro Segundo de las *Prosas*, en que se hablará de cambios fonéticos y pronunciaciones diferenciadas. También el apartado gramatical es fácilmente relacionable con el libro Tercero pues, aunque las coincidencias no asciendan a la totalidad de las teorías propuestas, el *Diálogo* pondría especial atención en la elección de las formas más adecuadas para la escritura actual, la explicación razonada de equivalencias entre términos diferentes y los casos de vacilación.

Por otro lado, es destacable que el *Diálogo* prácticamente se abra con una referencia a las *Prosas* de Bembo. Valdés alude a los detractores de la obra bembiana, quienes consideraban «el libro que hizo sobre la lengua toscana» un esfuerzo inútil porque hablaba de las particularidades del vulgar⁷; pero esta actitud también pone de manifiesto otra cosa no menos importante, y es el que Valdés conociera la obra para saber de forma tan explícita que la lengua toscana aportaba la base lingüística para sus principios estéticos: recordemos que el título completo de la obra bembiana no dice nada al respecto⁸, al contrario que otras obras contemporáneas como era costumbre (caso de Giambullari o Lenzoni⁹, por ejemplo). El que la conociera no debe extrañarnos. La fama que consiguieron las *Prosas* sólo en su distribución manuscrita lo hacía indudable, y la presencia de ambos intelectuales en la corte de Clemente VII, ante quien fueron presentadas de forma oficial, lo reafirmaba. Asimismo, el diálogo de Valdés

⁴ Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. II, IV.

⁵ Ver Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 165.

⁶ Lope Blanch en su «Prólogo» a Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 10.

⁷ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 122: «¿Y paréceos a vos que el Bembo perdió su tiempo en el libro que hizo sobre la lengua toscana? V. No soy tan diestro en la lengua toscana que pueda juzgar si lo perdió o lo ganó; séos dezir que a muchos he oído dezir que fue cosa inútil aquel su trabajo».

⁸ El título completo reza así: *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale De Medici che poi fu creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri*. Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, p. 140.

⁹ Giambullari, *Ragionamento della prima e antica origine dela toscana e particolarmente della lingua fiorentina*, 1545; *De la lingua che si parla e si scrive in Firenze*, 1551; y Lenzoni, *Difesa della lingua fiorentina*, 1556.

afianza su crítica más dura o en el olvido o en la aserción de no haber leído una obra (lo que se considera sinónimo de su falta de utilidad); hacerla, pues, aparecer en las primeras páginas del diálogo descubre que, para el conquense, la obra merecía ser tenida en consideración: reconocer haber leído las *Prosas* y conocer los juicios que se desprenden de ellas hace que la obra bembiana caiga en mejor consideración que el *Arte de gramática castellana* de Nebrija¹⁰, por ejemplo, que dice no haber leído porque no cree tener necesidad de ello y porque no la ha oído alabar a nadie: la aportación de Bembo sí se sentía, por tanto, importante y necesaria.

El personaje de Marcio, que históricamente se ha identificado con Bembo¹¹, le recriminará al autor (recreado también como personaje) que no valore al veneciano, porque él defendía el cultivo del vulgar por encima del latín, reconociendo la deuda moral por ser la primera lengua en aprenderse. Esta confluencia de objetivos, ilustrar y enriquecer la lengua, llevará a Valdés a reconocer haber leído las *Prosas*, y que ellas le han hecho reconocer la inferioridad del castellano frente al toscano por la falta de cultivadores de calidad. Diría Valdés:

[...] también tengo [a la castellana] por más vulgar, porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca [...] y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester¹².

Nótese que aquí Valdés no habla de Dante (el modelo que completa la Tríada), lo cual podría bien deberse a las críticas que lanzó Bembo contra él y que constituyen uno de los lugares más emblemáticos de las *Prosas*, dado que cuestiona la calidad de uno de los referentes por excelencia de la literatura italiana por haber incluido palabras poco adecuadas en sus obras¹³.

Tras referir el nombre y la obra bembiana, encontramos un paralelismo con las *Prosas* en una fórmula del *lacte spirituale* que no podemos dejar de notar. A pesar de que se trate de un motivo ya presente en otras obras de importancia de la época que bien pudieran haber pasado por las manos del conquense, como la *Raccolta Aragonese*, por no hablar de la referencia a Cicerón que entraña, la verdad es que la semejanza de formulación hace que no podamos sino señalar este punto como deuda probable. Valdés indica la necesidad de escribir en la lengua que nos es natural, aquella que aprendemos al nacer de nuestras madres. Dice Valdés:

¹⁰ Ver Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 155 y ss.

¹¹ Ver Carrera de la Red, 1988, p. 111.

¹² Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 122: «¿No tenéis por tan elegante y gentil la lengua castellana como la toscana? V. Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar, porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los cuales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de escribir buenas cosas, pero procuraron escribirlas con estilo muy propio y muy elegante; y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, queriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiese aprovechar de su autoridad. M. Quanto más conocéis esso, tanto más os devriades avergonçar vosotros, que por vuestra negligencia ayáis dexado y dexéis perder una lengua tan noble, tan enterá, tan gentil y tan abundante. V. Vos tenéis mucha razón, pero esso».

¹³ Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. II, V; II, IX; II, XX; y III, XLVIII.

[...] todos los hombres somos más obligados a ilustrar y enriquecer la lengua que nos es natural y que mamamos en las tetas de nuestras madres, que no la que nos es pegadiza y que aprendemos en libros¹⁴.

Mientras que Bembo había dicho:

A los romanos era en los buenos tiempos más cercana el habla latina que la griega, porque en la latina todos ellos nacían y junto a la leche de las nodrizas la bebían [...]. Y esto es lo que nos sucede a nosotros con la latina, que la aprendemos no de las nodrizas en la cuna, sino de los maestros en la escuela, y no todos, sino pocos; y, una vez aprendida, no la usamos [...] sino muy de vez en cuando¹⁵.

Por otro lado, uno de los lugares emblemáticos de la obra del veneciano es la jerarquía que establece de las vocales y las consonantes, poniendo con ello de manifiesto las capacidades sugestivas y semánticas de la fonética y, por tanto, capaces de dotar de mayor significado a las palabras. Aunque dicha ordenación se echará en falta en la obra valdesiana, sí se encontrará la consideración de la belleza de las palabras según la cantidad de letras que contengan (lugar emblemático en Bembo), aunque infinitamente más simplificada. Las capacidades fonéticas, que veíamos determinantes en el veneciano, lo serán del mismo modo en el conquense, aunque sin la profundidad del primero.

Por otro lado, los principios que rigen el estilo en Valdés coinciden con los del veneciano en la medida que ambos acuden a la retórica clásica. El concepto de *puritas*, que rechaza el hermetismo y las ambigüedades (por bien que la polisemia se considere un recurso ornamental) y exige la precisión semántica o el rechazo de la afectación, son dos elementos de afinidad entre ambos teóricos. Divergentes son, sin embargo, al considerar la distinta procedencia del vocabulario; la célebre formulación valdesiana de «muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo»¹⁶ se enfrenta al pilar de la estética bembiana según el cual el estilo se forja en el estudio y las lecturas, y la escritura toma su base no de la lengua hablada (mucho menos en el presente), sino del repertorio ilustre de los modelos. Aunque, al fin y al cabo, para Valdés, como para Bembo, una lengua alcanza un buen nivel artístico a través de elaboraciones literarias. Claro que menos problemático es la diferente gradación del estilo según las circunstancias del escrito y la importancia determinante del elemento fónico, pues en ambos es el oído el que determina la buena composición.

En resumen, pues, la referencia directa a la obra del veneciano se enmarca en las primeras páginas del diálogo y su función es plenamente instrumental, pues sirve para aclarar uno de los lugares comunes del debate lingüístico: la ausencia de modelos y la falta de cultivadores en vulgar. A parte de ello, también encontramos ciertos ecos del libro Tercero y algunas deudas con el Segundo. Sin embargo, a partir de aquí la distancia entre ambas obras se hace más acusada. Veámoslo al detalle.

¹⁴ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 122. Barbolani ya señaló la multiplicidad de orígenes del motivo del *lacte spirituale*, que podrían llevarnos de Bembo y Castiglione hasta el mismo Dante.

¹⁵ Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. I, III.

¹⁶ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 233.

En primer lugar, para el conque la lengua debía ceñirse al uso presente, aunque una puntual introducción de vocabulario afectado permitía ennoblecimiento y precisión, lo que no dejaba de parecerse a la necesidad de la *variatio* ciceroniana defendida por el veneciano. Pero el uso común es desechado por Bembo; cierto que la variación apuntalaba el camino hacia la belleza, como había afirmado en más de una ocasión¹⁷, pero las exigencias del canon predominaban por encima de conceptos retóricos adaptables a cualquier escritura. Además, para Valdés la lengua debía mezclar el habla culta cortesana de Toledo (la Roma española) y el uso popular moderno, lo que le hacía muy cercano al sentir de los toscanistas y, sobre todo, de *teóricos cortesanos* como Castiglione y Calmeta¹⁸, con cuyos preceptos coincide: una lengua que regiría su norma a través de la confluencia de hablas de distintos lugares y pluralidad de registros. Un atentado, por tanto, a ojos de Bembo contra la unicidad de criterio acerca de la procedencia de la lengua literaria.

Por otro lado, Valdés evidencia que el lenguaje poético es sustancialmente diferente al de la prosa, en cuanto mantiene palabras más antiguas; incluso porque existen palabras restringidas a su ámbito, es decir, que sólo se aceptan en verso. Afirmaría Bembo que también la prosa puede tomar palabras comunes o coloquiales, incluso a veces en desuso para dar verosimilitud a la historia, pero siempre que la lengua no pierda *gravidad* y *grandeza*¹⁹. Aunque, en ambos casos, debe evitarse muy bien el engaño que produce la semejanza que suelen tener el principio del vicio con el extremo de la virtud²⁰. Por todo ello, la riqueza léxica del vulgar obliga a una cuidada elección de sus formas para la escritura. En ambos, se critica el uso de palabras caídas en desuso o cuyo significado es indescifrable (no digamos ya las palabras *rudas* y *toscas*, que reúnen en el veneciano las mayores críticas a Guittone d'Arezzo, a Cavalcanti y, sobre todo, a Dante²¹). Del mismo modo que la amplitud y riqueza del vocabulario debe aprovecharse para el embellecimiento de la frase, algunos fenómenos lingüísticos como la polisemia o la reducción silábica de la síncopa serán analizados con atención. La norma culta imperará en ambos, aunque el uso corriente (no plebeyo) se imponga más en Valdés²², mientras que son las exigencias rítmicas las que determinan su uso en el veneciano, y nunca subordinada al uso hablado, dado que contradiría uno de los principios básicos de su canon²³.

¹⁷ Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. II, XVIII.

¹⁸ Ver «El diálogo renacentista Prose della Volgar Lingua» en Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, pp. 64-89. La importancia fundamental de la lengua en la vida cortesana hizo que Castiglione, hombre avezado a las principales cortes de la Italia del Quinientos, reflexionara sobre los principios teóricos que debían regir el arte de la escritura y la conversación. Castiglione es uno de los principales valedores de la teoría cortesana, junto a Vincenzo Colli (Calmeta). A pesar de que trataría la *cuestión de la lengua* a lo largo del Libro Primero, Castiglione expresará sus principios estéticos muy especialmente en la carta dedicatoria al obispo portugués Miguel de Silva, en que hablará de su oposición al canon bembiano (la carta había sido redactada en la primavera de 1527, dos años después de la publicación de las *Prosas*) y defenderá el uso de la lengua viva de su tiempo. Ver también Laterza, *Dizionario enciclopedico della Letteratura italiana*, I, pp. 528-529.

¹⁹ Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. I, XVIII.

²⁰ Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. II, XIX.

²¹ Ver Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*, cap. I, XVII y II, XX.

²² Ver Valdés, *Diálogo de la lengua*, pp. 254-255.

²³ Ver Miró Martí, en prensa.

En este mismo sentido, acercar la poesía al ritmo y características de la prosa es una de las teorías valdesianas que también se oponen a las del veneciano. Dice Valdés: «La gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa, y que lo que se scrive se dize como se diría en prosa»²⁴. Para Bembo, no sólo el metro tiene un ritmo diferente a la prosa, sino que su vocabulario puede diferir, como apuntábamos antes, y a la vez aceptar ciertos fenómenos que son condenables para la prosa (como la síncope). Todo lo cual nos lleva a una conclusión: En el *Diálogo de la lengua* se da una importancia menor al elemento fónico-rítmico; se echa en falta el estudio pormenorizado de letras, rimas y sílabas que sí encontramos en el veneciano. Y en comparación también, el interés se desplaza a la palabra y su significación, su variedad semántica, lo que dota a la obra valdesiana del marcado tono instrumental deseado. Existe, además, una valoración de la lengua como conjunto estético en que confluyen dos factores decisivos: la oralidad y la escritura. La oralidad determina la ortografía, pues tendrá la capacidad de introducir, modificar y desechar palabras para la escritura, constituyendo, en definitiva, su base lingüística; un principio estético que Bembo rechazaba de frente.

En resumen: Existe cierto grado de afinidad entre el diálogo de Valdés y las *Prosas* de Bembo, aunque ambos presentan las mismas divergencias insalvables que alejan a los *teóricos cortesanos* del *clasicismo vulgar*. La obra de Valdés es deudora de la de Bembo en cuanto esta le aporta parte del estímulo para su redacción, el elenco temático de los principios constituyentes del debate y gran parte de los conceptos desarrollados. No se olvide que tanto Bembo como Valdés se sirven del diálogo, desmarcándose con ello del marco genérico del tratado, que en la época era el más usado para la temática desarrollada. Ambos difieren en los principios imitativos y las bases para la correcta escritura, y, en el caso de Valdés, también para la buena conversación. Ambas obras poseen talentos y objetivos distintos, siendo la de Valdés una mera aproximación a la vastedad de la del italiano y aproximándose más, en sus preceptos lingüísticos, a lo defendido por Castiglione o Calmeta. Por tanto, aunque las semejanzas son muy puntuales, sí puede considerarse la obra valdesiana en parte deudora de la bembiana; además, la amplitud de las *Prosas* justificaron su consulta y aprovechamiento, porque de ellas no pudo decir aquello de «si lo he leído, no me acuerdo»²⁵.

Referencias bibliográficas

- BEMBO, Pietro, *Prosas de la lengua vulgar*, ed. Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 2011.
- CARRERA DE LA RED, Avelina, *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad/Caja de Ahorros de Salamanca, 1988.
- HAMILTON, Rita, «Juan de Valdés and some Renaissance theories of language», *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 119, 1953, pp. 125-133.

²⁴ Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 244.

²⁵ Valdés, *Diálogo de la lengua*, pp. 246-247. Para Terracini (1964, pp. 75-84) (y en oposición a Hamilton, 1953, pp.125-133) no existe una influencia directa de Bembo sobre Valdés, y ello a pesar de apuntar algunas de las semejanzas notables que nosotros hemos desarrollado. Como creemos haber dejado claro, son más las afinidades que las dependencias entre ambos autores.

- LATERZA (ed.), *Dizionario enciclopedico della Letteratura italiana*, vol. I, Laterza/Unedi, Roma, 1966.
- MIRÓ MARTÍ, Oriol, «Bembo en España», en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH (Roma, 19-24 de julio de 2010)*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto libri, 2012, vol. III Siglo de Oro (prosa y poesía), pp. 312-321.
- , «La reforma bembiana», *Humanistica: An International Journal of Early Renaissance Studies*, en prensa.
- TERRACINI, Lore, *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*, Roma, Tipografia PVG, 1964.
- VALDÉS, Juan, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 1985.
- , *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2003.

El Gran Capitán en las *Batallas y quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo

Cristina Moya García

Universidad de Córdoba*

Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de las *Batallas y Quinquagenas*, fue testigo de excepción de algunos de los acontecimientos históricos más interesantes del último tercio del siglo xv y de la primera mitad del xvi¹. Nacido en Madrid en 1478, la rica trayectoria vital de Fernández de Oviedo, primer cronista de Indias, está marcada, en mayor o menor medida, por los poderosos señores a los que sirvió, miembros de la propia familia real o nobles muy próximos a ella en algunos casos: el duque de Villahermosa; el príncipe don Juan, al que Oviedo recordará tiempo después de su muerte en el *Libro de cámara del príncipe don Juan*; Juan de Borja, sobrino de Alejandro VI; el rey Fadrique de Nápoles; la 'reina joven', doña Juana; o el duque de Calabria, al que dedicó su *Claribalte*.

En 1511, Fernández de Oviedo se convirtió, por breve espacio de tiempo, en secretario de Gonzalo Fernández de Córdoba. En este año, el rey Fernando decidió enviar a Italia una nueva expedición capitaneada, una vez más, por el Gran Capitán, el cual dispuso que Fernández de Oviedo fuera su secretario. Lamentablemente, lo que se presentaba al futuro cronista como una prometedora empresa se frustró por el cambio de opinión del monarca. El propio Fernández de Oviedo explica con amargura en boca de Sereno:

ALCAIDE: Acordó el Rrey Católico de embiar la terçera vez el Gran Capitán a Italia, como a ombre que conoçía bien a los françeses [...].

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2011-24102, dirigido por Pedro Ruiz Pérez.

¹ Sobre la biografía de Gonzalo Fernández de Oviedo, ver, entre otros estudios, Pérez de Tudela y Bueso, 1959 y 1983; y Ballesteros Gaibrois, 1981.

SERENO: Ya me acuerdo bien de lo que dezís, y avn creo que a vos os cupo parte desse dessauamiento que bien sé que yuades por su secretario, y de los principales.

ALCAIDE: Yo le seruí en ese tiempo en el ofiçio que dezís e yua con el Gran Capitán, e gasté eso poco que tenía².

Durante los meses que estuvo a su servicio, Fernández de Oviedo, que había conocido anteriormente en Italia al Gran Capitán, pudo tratarlo más directamente y disfrutar de su cortesía, cualidad del personaje que será muy alabada por el cronista. La estancia junto a Gonzalo Fernández de Córdoba finalizó cuando este último se fue a Loja, motivo por el que Oviedo se trasladó a la corte.

Poco después, el escritor decidió viajar a América, donde desempeñó distintas funciones. Se inició así una etapa decisiva en la vida de este autor al que Carlos V nombró primer cronista oficial de las Indias en 1532. Desde este momento, la biografía y la obra de Fernández de Oviedo van a estar directamente ligadas al Nuevo Mundo. Allí falleció, en Santo Domingo, en junio de 1557.

Su extensa producción comprende obras de distinta naturaleza que pertenecen a géneros diversos³. De entre todas ellas, vamos a centrarnos en las *Batallas y Quinquagenas* y, concretamente, en el tratamiento que recibe aquí la figura del Gran Capitán⁴. Las *Batallas* fueron redactadas en distintas fases. Así, la composición fue iniciada en 1535 y concluyó en 1556, un año antes de la muerte del autor⁵. Parece ser que Fernández de Oviedo decidió utilizar la denominación de ‘batallas’ inspirado en el *Tractado que se llama copilación de las batallas campales que son contenidas en las historias escolásticas de España*, de Diego Rodríguez de Almela. Además, Avalle-Arce explica que ‘batallas’ puede considerarse un sinónimo de ‘capítulo’ en una obra que narra la vida de diferentes caballeros españoles, entre los que se encuentra el Gran Capitán. El término ‘quinquagena’ es un cultismo que podría haber tomado Fernández de Oviedo de San Agustín, exactamente de su comentario a los Salmos. Hay que tener también en cuenta que la palabra ‘quinquagena’ para designar una ‘cincuentena’ había adquirido gran popularidad en los años en los que se escribió esta obra⁶.

² Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989 p. 190. En la Batalla Primera, Fernández de Oviedo vuelve a aludir a su condición de secretario del Gran Capitán: «vi una carta que le escribió el Gran Capitán, don Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Terranova, el año de 1512, desde Córdoba, siendo yo su secretario» (*Batallas y quinquagenas*, 1983, p. 313). Como existen distintas ediciones de las *Batallas y quinquagenas*, siempre señalaré la fecha de edición de la que cito para distinguirlas.

³ Entre sus numerosas obras, podemos citar, además de las ya mencionadas: *La respuesta a la Epístola Moral del Almirante*; *la Relación de los subcedido en prisión del rey Francisco de Francia desde que fue traído a España*; *el Sumario de la natural historia de las Indias*; *el Libro primero del blasón*; *el Catálogo Real de Castilla*; *el Epílogo Real, imperial y pontifical*; *el Libro de linajes y armas que escribió el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés*; y *la Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Oceano*. Además, tradujo *El laberinto de amor*, de Boccaccio, y la obra *Regule della vita spirituale*, que dio lugar a sus *Reglas de la vida espiritual y secreta theología*.

⁴ La bibliografía sobre el Gran Capitán es muy amplia. Para conocer la biografía del personaje, ver Ruiz-Domènec, 2002. Interesante también como aproximación es, de Cerezo Aranda, «La bibliografía en torno a Gonzalo Fernández de Córdoba, “el Gran Capitán”».

⁵ Avalle-Arce, 1989, p. 13; Pérez de Tudela, 1983, p. xxv.

⁶ Avalle-Arce, 1989, p. 9.

Fernández de Oviedo redactó las *Batallas* a modo de diálogo entre dos personajes, Alcaide y Sereno, trasunto del propio autor. En su origen, Fernández de Oviedo había concebido la obra estructurada en cuatro batallas, cada una de las cuales estaría integrada por cuatro quinquagenas, y cada una de estas por cincuenta diálogos, ascendiendo el número total de diálogos a ochocientos. La magnitud del proyecto inicial impidió que la obra se concluyera siguiendo la estructura primigenia.

Poseemos dos ediciones de las *Batallas* y *Quinquagenas* que resultan complementarias⁷. Por un lado, la de Pérez de Tudela y Bueso, publicada por la Real Academia de la Historia y basada en las transcripciones que realizó José Amador de los Ríos de varios códices; y otra llevada a cabo por Avalle-Arce a partir de un autógrafo custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (Ms. 359)⁸. Por lo que respecta a Gonzalo Fernández de Córdoba, la edición de la Real Academia de la Historia sólo recoge menciones puntuales al Gran Capitán. Éste tiene muchísima más presencia en la realizada por Avalle-Arce, ya que aquí se recoge el Diálogo VII de la Quinquagena 1ª de la Batalla Segunda, dedicado por completo a Fernández de Córdoba; un diálogo del que desconocemos su datación exacta aunque sí sabemos que fue escrito antes de octubre de 1550, fecha en la que falleció el duque de Calabria, al que se cita como vivo.

Por la forma en la que está construido, este diálogo podría considerarse como una pequeña crónica particular. La propia figura del Gran Capitán condiciona, de algún modo, la manera en la que el autor de las *Batallas* se acerca al ilustre cordobés. Analizando las *Batallas* y *quinquagenas*, se observa que la aproximación del escritor a los diferentes personajes varía dependiendo de sus características. Así, en unos diálogos Fernández de Oviedo resalta la genealogía del protagonista, en otros se centra simplemente en lo anecdótico de una biografía y, como ocurre en el caso del Gran Capitán, hay personajes que destacan sobre todo por sus ‘fechos’. Precisamente, el personaje de Alcaide comienza el diálogo explicando que: «Para contentamiento del lector y satisfacción mía quisiera ser en esta lección, o relación, copioso, y saber as_ dezir las grandes y exçelentes partes e *fechos* del Gran Capitán»⁹. La misma utilización del término ‘fechos’ ya nos remite al ámbito de las crónicas. Recordemos, por ejemplo, los *Hechos del condestable Iranzo*; los *Hechos de don Alonso de Monroy*; o la *Historia de los hechos del marqués de Cádiz*, tres crónicas particulares de la segunda mitad del siglo xv. Al igual que ocurre con estas tres crónicas particulares, en el diálogo dedicado al Gran Capitán priman, sobre todo, los hechos, que articulan un relato limitado, en su mayor parte, a la exposición cronológica de sus méritos militares.

Sin duda, el discurso cronístico se adecúa perfectamente tanto a la trayectoria vital de Gonzalo Fernández de Córdoba como a su condición de héroe guerrero. Fernández de Oviedo ofrece en este diálogo, a modo de crónica dialogada, un canto al individuo y en todo momento resalta que el Gran Capitán se hace a sí mismo, ya que por nacimiento, era segundón y no estaba, en principio, destinado a ser un personaje de

⁷ La edición publicada por la Real Academia de la Historia edita diálogos de la primera, segunda, tercera y cuarta Quinquagena de la Batalla Primera mientras que el autógrafo publicado por Avalle-Arce contiene seis diálogos de la Batalla Primera, ciento ocho de la Batalla Segunda, y doce de la Batalla Tercera.

⁸ Avalle-Arce, 1989, p. 15.

⁹ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, pp. 178-179.

primera fila. Todo lo que ha conseguido ha sido gracias a su esfuerzo, a su valor e inteligencia. La suya es una nobleza de mérito, la más loable de todas, como ya subrayaron, entre otros letrados del siglo xv, Bartolo de Sasoferrato, Alonso de Cartagena o Diego de Valera. Gracias a sus triunfos militares ha ganado todos sus señoríos y le ha conferido grandeza a su nombre, hecho perfectamente enfatizado por Fernández de Oviedo al describir la manera en la que firmaba el Gran Capitán:

E como él tenía entendido cuánto importaua el nombre que le dio el baptismo en la pila, firmaua e dizíe su firma: «Gonçalo Fernández, Duque de Terranoua», e no dezía «Gran Capitán» ni «El Duque», como muchos señores al presente acostumbran firmar «El Duque», e no dizen más. Ni si os topásedes con vna desas cartas sabríades destinguir si es el que la escriuió el Duque de Alencastre, ni el de Milán o Saboya. E así dize otro «El Marqués» o «El Conde» (e buscad de dónde), pero no es mal ardid, para que ni le acoten por sabio conosci-do ni por ynorante manifiesto. En fin, con su nombre de Gonçalo Hernández alcançó lo que tuuo, e así tenía mucha rrazón de presçiar-se dese nombre más que de todos los otros. E por esa misma causa es bien que otros le callen¹⁰.

No resulta baladí el tema de la firma y está lleno de simbolismo porque, a través de ella, Gonzalo Fernández de Córdoba se reivindica a sí mismo. En este diálogo asistimos a la sublimación del individuo, lo cual enlaza, desde el punto de vista historiográfico, con las crónicas particulares. De este modo, los rasgos que comparte este diálogo con la *Historia de los hechos del marqués de Cádiz*, por ejemplo, son más que evidentes. En la *Historia del marqués de Cádiz* se narran los hechos del protagonista en la Guerra de Granada, guerra en la que se formó militarmente Gonzalo Fernández de Córdoba y en la que sobresalió Rodrigo Ponce de León, el gran militar que antecede en el tiempo al cordobés. Curiosamente, Fernández de Oviedo pasa de puntillas por la participación de Fernández de Córdoba en la Guerra de Granada porque todavía no era un personaje de renombre¹¹. Este es el motivo por el que Fernández de Oviedo comienza el relato de los hechos del montillano en Italia, donde va a convertirse en el «Gran Capitán». Alcaide explica sobre esta cuestión que: «desde la guerra primera de Nápoles la gente militar de guerra le llamó así e quedó ese nombre e amigos e enemigos [...] lo confirmaron más cada día».

Gonzalo Fernández de Córdoba, al igual que Rodrigo Ponce de León antes que él, encarna al perfecto caballero cristiano. Fernández de Oviedo no escatima elogios hacia el Gran Capitán en este sentido: «Viérades al Gran Capitán, tan deuoto y honesto e rreuerenciador de su Yglesia e tan christiano e limosnero e tan piadoso con los afigligidos, y tan consolador de los lastimados, e tan acatado e onrrador de los rreligiosos, e tan comedido e bien criado que era un espejo de cortesía»¹². Esta cortesía era una cualidad apreciada como expresión de «una actitud eminentemente nobiliaria»¹³. Todos los caballeros protagonistas de las diferentes crónicas particulares compuestas en el siglo xv destacan, precisamente, por su cortesía. De este modo, las

¹⁰ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 194.

¹¹ No obstante, Fernández de Oviedo señala que «con la lança en la mano avía ya adquirido crédito en la guerra de los moros e conquista del rreyno de Granada» (*Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 180).

¹² Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 183.

¹³ Carriazo Rubio, 2003, p. 40

crónicas del marqués de Cádiz, Lucas de Iranzo, Álvaro de Luna o Pero Niño resaltan la «cortesía» de sus biografiados; cortesía que está relacionada también con la generosidad, igualmente indispensable en un señor. Y el Gran Capitán era un gran señor; es más, para Fernández de Oviedo, Gonzalo Fernández de Córdoba fue «señor de señores» y «nasçió para mandar»¹⁴.

Gonzalo Fernández de Córdoba se nos presenta, igualmente, como un magnífico militar que siempre estaba alerta, vigilante: «era el ombre desta vida que menos dormía y el que más de voluntad velaba». Y, por supuesto, esforzado: «trabajó siempre», nos dice de él el cronista¹⁵. Por este motivo, es un ejemplo para sus soldados. De hecho, su condición de buen caballero se contagia al resto del ejército. Excelente militar, el Gran Capitán conoce los nuevos entresijos de la guerra, en la que va a tener una importancia creciente la utilización de la artillería, que va a cambiar la forma de combatir y va a imponer nuevas estrategias en el campo de batalla. A través del relato de Fernández de Oviedo —como a través del que ofrece Andrés Bernáldez, el Cura de los Palacios— comprobamos que el uso de la artillería nos transporta a una época nueva¹⁶. Sin embargo, tanto Oviedo como Bernáldez nos brindan un discurso sobre el héroe enraizado en la tradición medieval. En el retrato que realiza Oviedo sobre Gonzalo Fernández de Córdoba emplea una serie de estereotipos cronísticos que enlazan con la imagen habitual del caballero. Además, formalmente, su diálogo sobre el Gran Capitán también rinde tributo al pasado. De este modo, cita a una serie de autoridades con el fin de afianzar algunas de sus afirmaciones, por un lado, y mostrar su erudición, por otro. Entre los citados, destacan los autores religiosos: el bíblico rey David, San Pablo o San Jerónimo; clásicos, como Séneca o Plutarco; autores militares, como Vegetio con su *De re militari*; e incluso, escritores más o menos contemporáneos, como el cronista Pedro de Gracia Dei, del que se mencionan unas coplas dedicadas al Gran Capitán que son comentadas por Fernández de Oviedo, el cual corrige alguno de los datos expuestos y hace una serie de precisiones que considera fundamentales. Muy interesante es que Fernández de Oviedo remita en diferentes ocasiones a otra obra suya: el *Catálogo real de Castilla*, donde también trata las guerras de Italia en las que, lógicamente, tiene un papel principal el Gran Capitán. Fernández de Oviedo fue testigo de primera mano de los acontecimientos italianos de finales del siglo xv y principios del xvi, por lo que se considera perfectamente legitimado para recoger por escrito lo que allí ocurrió. La importancia del testigo es crucial en los relatos históricos, y así se ha ido subrayando en las crónicas compuestas a lo largo de los siglos. Los sucesos históricos narrados pueden ser, de hecho lo son, susceptibles de interpretación, pero, aun cuestionando la objetividad del autor-testigo, que siempre escribe condicionado por una serie de circunstancias, el relato de la persona que ha presenciado lo que recoge por escrito tiene, a priori, una mayor validez. Por eso, Fernández de Oviedo esgrimirá en este diálogo, en diferentes ocasiones, su calidad de testigo de los hechos de Gonzalo Fernández de Córdoba, lo que confiere a su relato mayor veracidad. Desde el comienzo de la narración, en donde se dirige directamente al lector para hacerlo partícipe del discurso y

¹⁴ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 183.

¹⁵ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 183.

¹⁶ Sobre la atención que presta Andrés Bernáldez a la artillería en su crónica, ver Cristina Moya García, 2012 (en prensa).

donde recurre a la *captatio benevolentiae* para ganarse su simpatía, ya encontramos declaraciones del escritor en este sentido: «tómese de mi pluma la sinceridad e creed indubitadamente que lo que os digo es verdad, e si no supiere dezirla a suficiençia, a lo menos ymitaré a la hormiga, que quando no basta a lleuar el grano al ondo, tránçale por medio»¹⁷.

Gonzalo Fernández de Oviedo narra, pues, en esta especie de crónica dialogada las hazañas del Gran Capitán, un segundón hecho a sí mismo cuyo gran problema, a los ojos del cronista, radica en no haber tenido hijos varones. Este es el motivo, además, por el que Gonzalo Fernández de Oviedo incluye al Gran Capitán en la Segunda Batalla y no en la primera. Los interlocutores de la obra inciden en la cuestión:

SERENO: ¿Cómo no pusistes al Gran Capitán en la primera batalla preçedente, con el Rrey Cathólico, a quien él dio dos vezes el rreyno de Nápoles, con tan señaladas victorjas contra franceses e sus aderentes?

ALCAIDE: Ya os tengo dicho que en esta batalla vienen señores e caualleros de diuersas calidades, en la manera de sus fines, y entre los tales aquéllos a qujen faltaron hijos varones que suçediesen en sus casas e estados, e que los eredaron hijas o hermanos, e otros transuerssales. E por esta misma jnfelicidad e orden vinieron a esta batalla esos çinco señores de quien hasta aquí se ha tractado, e viene el Gran Capitán por lo mismo¹⁸.

Ahora bien, la inclusión de Gonzalo Fernández de Córdoba en la Segunda Batalla refuerza, indirectamente, el carácter de crónica particular de este diálogo, pues excusa al autor de introducir noticias sobre la genealogía del personaje, que ya han sido expuestas al tratar sobre su hermano mayor¹⁹. En el Diálogo dedicado al Gran Capitán es el individuo el que emerge a primer plano y el que se convierte en referente ineludible para sus descendientes, directos o indirectos, como atestiguan buen número de menciones dispersas a lo largo de las *Batallas y Quinquagenas* en las que se alude a la vinculación familiar de distintos personajes con Gonzalo Fernández de Córdoba²⁰. A todos ellos, este vínculo les confiere más honra y notoriedad que la utilización del apellido o la posesión de una ascendencia ilustre²¹.

A diferencia de los libros de armerías o de linajes, que Fernández de Oviedo conocía bien, las crónicas particulares priorizaban al individuo sobre la ascendencia, los méritos

¹⁷ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, pp. 178-179.

¹⁸ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 179.

¹⁹ Se trata, tal y como explica Fernández de Oviedo, de: «don Alonso de Aguilar, ques cabeça deste linaje e viene en aquesta misma batalla, en el número de los caualleros que murieron como defensores de la fe en serujcio de Dios e de su rrey contra los jnfieles» (*Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 179).

²⁰ Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, aporta gran cantidad de datos sobre la familia del Gran Capitán en su *Historia de la Casa de Córdoba*. Ver, además, Molina Recio, «La familia del Gran Capitán: el linaje Fernández de Córdoba en la Edad Moderna». Tal y como señala Sara González: «El debate sobre la nobleza aparece de forma más o menos explícita en las crónicas particulares. A los recursos legitimadores que son la fidelidad y el servicio se añade la ejemplaridad de los personajes retratados. Suelen aparecer como verdaderos héroes fundadores de su linaje, cuando dicho linaje no se puede integrar en la crónica. La nobleza adquirida se difunde luego a los descendientes» (2011, p. 2).

²¹ Sobre Gonzalo Fernández de Córdoba, nieto homónimo del Gran Capitán, señala Fernández de Oviedo que su condición de nieto del héroe es «más título que todos quantos tiene» (*Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 191).

personales sobre la sangre heredada, el nombre sobre el apellido y el relato pormenorizado de los hechos de armas sobre la descripción, también pormenorizada, de las armas o blasón familiar. Fernández de Oviedo sabía, como pocos en su tiempo, de armerías, linajes y antepasados míticos, pero en el diálogo VII de la quinquagena primera de la Batalla Segunda es el propio personaje el que demanda una determinada estructura literaria basada en la exposición cronológica de sus hechos de armas, focalizando el discurso narrativo en un protagonista individual que asume como propios los logros colectivos y recibe un reconocimiento público que le granjea premio, honra y fama. Estos son los rasgos que caracterizan a las crónicas particulares castellanas de finales de la Edad Media. En 1515 falleció el hombre pero el Gran Capitán se hace inmortal gracias a sus hechos. Como muy bien explica Gonzalo Fernández de Oviedo²²:

Él se llamó de nombre propio Gonçalo Fernández, e por excelencia Gran Capitán de España, e asy fue para françeses temor e para turcos terror espantable, e tal que ningún particular capitán que no fuese rrey, ni aun los que lo eran, fue tan discantado de los poetas e oradores de su tiempo hasta que Dios le lleuó al Gran Capitán desta vida²³.

Con el paso del tiempo, la leyenda del Gran Capitán fue creciendo, a lo que no fue ajena la literatura. Prueba de ello son estas *Batallas y Quinquagenas* en las que Fernández de Oviedo, avalado por su condición de testigo, y también de secretario, se convierte en improvisado cronista de Gonzalo Fernández de Córdoba y de sus hechos²⁴.

Referencias bibliográficas

- ARCE, Rafael, y Lourdes BELMONTE SÁNCHEZ, *El Gran Capitán: repertorio bibliográfico*, Montilla (Córdoba), Ayuntamiento de Montilla, 2000.
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, *Gonzalo Fernández de Oviedo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (ed.), *Historia de los hechos del marqués de Cádiz*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- CEREZO ARANDA, José Antonio, «La bibliografía en torno a Gonzalo Fernández de Córdoba, “el Gran Capitán”», en *El Gran Capitán: de Córdoba a Italia al servicio del Rey*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de CajaSur, 2003, pp. 211-225.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, Abad de Rute, *Historia de la Casa de Córdoba*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1920.

²² Hablando de su intervención en Italia, escribe Fernández de Oviedo: «Mucho es lo que el Gran Capitán hizo en aquellas partes. En gran fama e estimación estouo en el mundo» (*Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 192).

²³ Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquagenas*, 1989, p. 192.

²⁴ Contamos con diversos trabajos en los que se analiza la presencia del Gran Capitán en la literatura. No obstante, como obra que presenta un panorama de conjunto, es interesante el libro de Andrés Soria, *El Gran Capitán en la literatura*. Ver también Hernando Sánchez, «Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento». En Montilla, localidad natal de Gonzalo Fernández de Córdoba, la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque alberga riquísimos fondos bibliográficos sobre la figura del Gran Capitán. Como muestra de una parte de los fondos existentes, ver Rafael Arce y Lourdes Belmonte Sánchez, 2000.

- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Batallas y Quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, 1983-2002.
- , *Batallas y Quinquagenas*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- GONZÁLEZ, Sara, «Los linajes paralelos: legitimación de la milicia funcionarial en las crónicas nobiliarias castellanas del siglo xv», *e-Spania*, 11, 2011, pp. 1-13.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento», en *Córdoba, el Gran Capitán y su época*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 2003.
- MOLINA RECIO, Raúl, «La familia del Gran Capitán: el linaje Fernández de Córdoba en la Edad Moderna», en *El Gran Capitán: de Córdoba a Italia al servicio del Rey*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de CajaSur, 2003, pp. 67-86.
- MOYA GARCÍA, Cristina, «De Granada a Italia: la artillería en el discurso historiográfico de Andrés Bernáldez», en *El triunfo de la pólvora*, ed. Juan Luis Carriazo y Juan Aurelio Pérez Macías, Huelva, Universidad de Huelva, 2012 (en prensa).
- PÉREZ DE TUDELA BUESO, Juan (ed.), Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, Atlas (BAE, 117-121), 1959, 5 vols.
- (ed.), Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1983-2002.
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *El Gran Capitán: retrato de una época*, Barcelona, Península, 2002.
- SORIA, Andrés, *El Gran Capitán en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1954.

Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos

Stefano Neri
Università di Verona

P R E M I S A S

Los libros de caballerías castellanos se difundieron en Italia en tres fases:

1. En un primer momento los textos circularon en castellano, importados o impresos directamente en Italia entre 1519 y 1534¹.
2. La segunda etapa coincidió con la traducción de las obras más famosas a partir de 1544. Los dos ciclos más importantes (*Amadís* y *Palmerín*) estaban listos para el lector italiano tan tempranamente como en 1554. Las traducciones de nuevos títulos continuaron hasta 1610 y sus reimpresiones hasta 1630.
3. A partir de 1554 (hasta 1568) aparecieron las continuaciones originales italianas. Se trata de obras que continúan los ciclos castellanos o que se insertan entre un libro y otro de las series originales. Es así como la serie italiana de los *amadises* llegó a contar con trece libros más que la original y el ciclo del *Palmerín* con siete más.

En total, las obras literarias italianas compuestas como traducción o imitación de los *libros de caballerías* españoles fueron más de cincuenta y sus ediciones hasta 1630 rebasaron las trescientas.

El estudio de la recepción italiana de los libros de caballerías españoles cuenta con tres trabajos principales:

¹ Se trata de un total de seis ediciones realizadas en Roma entre 1519 y 1525 y en Venecia entre 1526 y 1534 del *Amadís*, el *Esplandián*, el *Palmerín* y el *Primaleón*. En las ediciones venecianas se intuye una primera adaptación al público italiano por la presencia de paratextos de auxilio como glosarios o manuales de pronunciación.

1. El importante, aunque controvertido, ensayo de Benedetto Croce *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* que recoge y comenta de forma muy escueta unos quince testimonios de distinta naturaleza².

2. El capítulo VI de *Spanish and Portuguese romances of chivalry* de Henry Thomas que añade una media docena de testimonios más³.

3. En fin, el ensayo de Elisabetta Sarmati «Los libros de caballerías españoles y la crítica a la novela en Italia» que cita de forma extensa los textos de casi todos los documentos mencionados por Croce y Thomas y proporciona una visión de conjunto del fenómeno en relación con el debate sobre los *romanzi* en el *Rinascimento*⁴. Cuatro años antes, Sarmati había publicado el volumen *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo*, centrado en la recepción de los libros de caballerías en España⁵. Este trabajo es importante también para la vertiente italiana dado que muchas de las obras citadas, con sus críticas a los libros de caballerías, fueron traducidas al italiano durante el siglo XVI (A. de Guevara, J. L. Vives, A. de Ulloa, P. Mexía, Huarte de San Juan y L. de Granada, entre otros).

Una primera observación a la hora de examinar la recepción de los libros de caballerías en Italia es que muchos de los testimonios recogidos expresan críticas negativas. La valoración del fenómeno en su conjunto, sin embargo, no puede prescindir del hecho de que estos juicios negativos constituyen la reacción a una apreciación generalizada, que queda implícita (pero patente) en las cifras extraordinarias de la difusión editorial de estos libros.

Los dos ámbitos principales en que las críticas se manifiestan son, desde el principio, el literario y el didáctico-moral, que voy a examinar en las páginas siguientes. No hay que olvidar, sin embargo, que los héroes de los libros de caballerías irrumpieron también en las fiestas públicas y en los juegos de palacio, en el teatro, en la literatura cómica, satírica, dialectal en verso y en prosa y en otros lugares de la cultura italiana de los siglos XVI y XVII dejando huellas que presentaré en otra ocasión.

ÁMBITO LITERARIO

En el ámbito literario, los ataques a los libros de caballerías empiezan a aparecer justo después de la difusión de las primeras traducciones italianas de los *amadises*: Croce, Thomas y Sarmati recogen las voces de Giovan Battista Giraldi Cinzio, Giovan Battista Nicolucci ('il Pigna'), Ortensio Lando, Sperone Speroni, Girolamo Muzio y Benedetto Varchi quienes, en un arco temporal que va desde 1547 hasta 1570, expresan sus reparos acerca de las obras caballerescas en prosa traducidas del español dentro del amplio debate renacentista sobre el *romanzo* y el poema heroico consecutivo al éxito del *Orlando Furioso*⁶. Las críticas conciernen:

² Croce, 1917.

³ Thomas, 1920.

⁴ Sarmati, 2000.

⁵ Sarmati, 1996.

⁶ Croce, 1917, pp. 161-171; Thomas, 1920, pp. 180-199.

1. La falta de verosimilitud y en consecuencia la excesiva libertad imaginativa de estas novelas;
2. El escaso control de la forma narrativa y los defectos en la construcción del *entrelacement* (sobre todo la sistemática trasgresión del principio de unidad de acción);
3. El desmedido énfasis en la representación de las emociones (ej. héroes que no poseen la indispensable *sprezzatura*, el decoro del perfecto cortesano).

Los ejes de atención de las críticas italianas, por lo tanto, no distan mucho en su sustancia de las concomitantes críticas expresadas en España, como se desprende de los estudios de Sarmati y Bognolo⁷.

En algunos textos pertenecientes al ámbito del debate literario parecen atisbarse fugaces instantes de apreciación que, sin embargo, se refieren a la dulzura de la prosa castellana del *Amadís*, tienen la función de resaltar la paralela exquisitez del verso del *Amadigi* en octavas de Bernardo Tasso (1560) y rara vez mencionan las traducciones italianas en prosa. Se trata de las opiniones de Benedetto Varchi y Torquato Tasso⁸, citadas por Croce y Thomas⁹, a las que añadiría un comentario de Luca Contile:

Bello, adunque, e diletto udire fanno i romanzi de' nostri tempi quando trattano del comparimento de gli esserciti come di *Artù*, di *Tristano*, di *Giron Cortese*, d' *Amadigi* e d'altri ch'in lingua spagnola e francese tradotte in italiana con gran diletto nei giorni nostri si leggono [...] massimamente quando contengono mescolanze d'istorie e si nominano personaggi ch'in parte furono veri, e di questo modo il Tasso riempì l' *Amadigi*, ma molto più l'Ariosto¹⁰.

Nótese cómo Contile, al hablar de los *romanzi* traducidos del español, no menciona el *Amadis*, sino el *Amadigi* y se apoya en la autoridad de Ariosto para defender el poema de Tasso, cuya lectura es placentera porque el *entrelacement* no contiene una única acción sino «mescolanze di storie» y los personajes son verdaderos solo en parte («personaggi ch'in parte furono veri»). Contile, en suma, se compromete en el debate literario en una posición de defensa de la *varietas* representada por Tasso y Ariosto, opuesta a la postura 'purista', por ejemplo, del académico de la Crusca Leonardo Salviati quien, en un texto de 1585, definía el *Amadigi* «una appiccatura di molti corpi, ha più capi che l'Idra, più braccia che Briareo e più piedi ch'un centogambe» («un agregado de muchos cuerpos, tiene más cabezas que la Hidra, más brazos que Briareo, más pies que un ciempiés»)¹¹.

⁷ Sarmati, 1996; Bognolo, 1999

⁸ Varchi, *L'Hercolano*, pp. 653-654; Tasso, *Apologia*, p. 416; Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 93.

⁹ Croce, 1917, p. 170; Thomas, 1920, p. 94.

¹⁰ Contile, *Ragionamento*, f. 14v

¹¹ Salviati, *L'Infarinato primo*, p. 14. Muchos textos de Salviati fueron incluidos como *auctoritates* en el *corpus* lingüístico de la Accademia de la Crusca. La frase sobre citada apareció en la primera edición del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612) como ejemplo de uso lingüístico dentro de los lemas «Appiccatura» (mezcla heterogénea) y «centogambe» (ciempiés). Apareció también en las ediciones sucesivas y en otros diccionarios a lo largo de los siglos XVII y XVIII hasta cobrar vida propia cuando, en algunos diccionarios, como el importante *Dizionario della lingua italiana* de Tommaseo e Bellini (1861-1879), se

Para que aparezcan las primeras apreciaciones explícitas habrá que esperar el siglo XVII cuando, en un cambio generalizado de perspectiva sobre la escritura literaria en prosa, algunos novelistas barrocos italianos reconozcan el hito marcado por las narraciones caballerescas procedentes de España. En la actualidad, aunque no falte entre los investigadores la conciencia del aporte de las fuentes españolas en el desarrollo de la novela italiana del XVII, son casi inexistentes los estudios específicos sobre el influjo de los libros de caballerías¹². Un reciente trabajo de Clizia Carminati sobre narración e historia en las preceptivas italianas del siglo XVII recoge algunos testimonios valiosos para este ámbito¹³. Se trata de un puñado de citas que, sin embargo, revela un cambio de actitud más general, que da por descontada la aclimatación de las novelas de caballerías de inspiración española y reconoce su influencia en un conjunto de obras que va definiendo la identidad del *romanzo* barroco.

Belisario Bulgarini fue uno de los primeros en romper el tabú de la dignidad literaria de los libros de caballerías españoles. En una carta de 1604, Bulgarini proporcionaba a Tommaso Stigliani algunos consejos para la composición del poema heroico *Il mondo nuovo* (1617). En total antítesis con las preceptivas del siglo XVI, a la hora de señalar a su corresponsal unos modelos para los episodios que, sin alejarse de lo verosímil, posean el atractivo de la narración fabulosa, Bulgarini sugería las prosas caballerescas de origen español: «questi romanzatori in prosa chiamati Amadigi etc. tanto compilati da' spagniuoli, quanto da' francesi ci possono agevolmente svegliare, muovere et aiutare per simiglianti invenzioni»¹⁴. En una conocida carta de 1636 el mismo Stigliani considera que la novelas contemporáneas, de «locuzion monca e storpiata», no valen ni media página del *Amadis*:

i romanzieri hanno potuto far dismettere la lettura de' migliori libri vecchi di cavalleria, valendo, verbigratia, più una meza carta d'*Amadis di Gaula* che non vagliono tutti insieme quei loro sciagurati scartabelloni¹⁵.

Guidobaldo Benamati en su prefacio a *Il prencipe Nigello* (1640) dice que los libros de caballerías no fueron del todo ociosos y declara al lector que su novela pretende tener el mismo poder que el encantamiento de «l'avventura dell'Infante D. Rosarano e della Duchessa Silverna di Baviera, che favolosamente narrano gli Spagnuoli ne i loro non intutto oziosi libri di cavalleria»¹⁶. Benamati procura que el lector de su novela pueda

concretiza el lema «Amadigi», clasificado como término de ciencias naturales, con el significado de «unione di più corpi naturali attaccati insieme».

¹² «Non v'è dubbio alcuno che l'esperimento romanzesco italiano sia stato fortemente sollecitato da una serie di modelli stranieri, in particolare spagnoli e francesi, e da un'attività incessante di traduzioni, che nei primi tre decenni del secolo mette a disposizione dei lettori una mole imponente di opere europee» (Asor Rosa, 1984, p. 717). Refiriéndose a la falta de estudios sobre el tema, Amedeo Quondam habla con cierta amargura de «una rimozione, una cancellazione della 'grande crisi', un'immagine da dimenticare» (Quondam, 1983, p. 642n).

¹³ Carminati, 2007.

¹⁴ Ver Carminati, 2007, pp. 95-102. La carta de Bulgarini prosigue con la interesante mención de un libro de caballerías *a lo divino*, el *Cavalier del Sole* (1557), traducción realizada por Pietro Lauro de la *Peregrinación de la vida del hombre* (1552) de Pedro Hernández de Villaumbrales.

¹⁵ Ver Carminati, 2007, p. 102.

¹⁶ Ver Carminati, 2007, pp. 86-88.

ver en los personajes y acciones del relato un espejo de sus propios intereses y deseos, así como les acontecía a los enamorados que entraban en el castillo encantado de la duquesa de Baviera en el *Rogel de Grecia* (publicado en italiano en 1551). Sin entrar en el mérito de la postura de Benamati en el debate literario, interesa subrayar la falta de prejuicios ‘cultos’ en citar la fuente caballeresca española y la sorprendente naturalidad con que se alude al episodio, dando casi por descontado que el lector lo reconozca.

Un texto que deja asomar una clara conciencia crítica sobre la recepción italiana de los libros de caballerías es la dedicatoria de la novela *Ormondo* (1636) de Francesco Pona, firmada por sus editores:

Lo scriver libri di Cavalleria, che ne' tempi decorsi, con molto diletto della gioventù, passando i monti, comparse nella nostra Italia, ebbe umile ricetta appresso gl'ingegni eruditi; perchè in esso altro non iscoprendosi che immaginate chimere, e sproporzionati avvenimenti, più non ha sodezza di quel che aver vuole un insogno fugace d'infermo, o un tremulo lampeggiar di specchio alla spera del sole¹⁷.

Es una tajante síntesis de la acogida italiana a estos libros que «pasaron los montes» en el siglo XVI («nè tempi decorsi»), que incluye tanto el deleite de los jóvenes en su lectura («molto diletto della gioventù») como su escaso éxito en los círculos intelectuales («umile ricetta appresso gl'ingegni eruditi») y las causas de las dos opuestas acogidas, es decir la excesiva libertad imaginativa («immaginate chimere»), la desproporción en la forma narrativa («sproporzionati avvenimenti») y la falta de verosimilitud («non ha sodezza»). La novedad del *Ormondo*, según sus editores, estriba en situarse entre el libro de caballerías y la narración histórica, atribuyéndose las excelencias del uno (maravilla y deleite) y del otro (base histórica y verosimilitud)¹⁸.

ÁMBITO MORAL

La mayoría de las críticas a los libros de caballerías, en Italia como en España, atañe la esfera de la moralidad y suele aparecer en textos de tipo doctrinal y religioso. Estas censuras, especialmente en la época de la Contrarreforma, tienen como objetivo la falta de fin educativo en unas narraciones en las que el *delectare* predomina indiscutiblemente sobre el *prodesse*. Según los detractores, la carencia de verosimilitud excluye que estas obras puedan transmitir ejemplos de conducta moral a los lectores. En consecuencia, los libros de caballerías se convierten automáticamente en obras mentirosas, inmorales y perjudiciales.

Como advierte Sarmati, las críticas se concretan en una serie limitada de lugares comunes expresados a menudo a través de fórmulas, palabras-clave, clichés¹⁹. Croce y Thomas citan (o tan solo mencionan) las violentas detracciones de cuatro eruditos religiosos de los siglos XVI y XVII: Antonio Possevino, Luigi Lollino, Angelo Paciucchelli y Giusto Fontanini que no dudan en atribuir a los libros de caballerías poderes maléficos

¹⁷ Ver Carminati, 2007, pp. 82-83.

¹⁸ Algo parecido emerge de otro texto teórico examinado por Carminati (2007, pp. 91-92), el prefacio de la novela *Il Rodrigo* (1648) de Francesco Agricoletti.

¹⁹ Sarmati, 2000, pp. 1-23.

o a relacionarlos con la difusión la herejía luterana²⁰. A éstos se pueden añadir otros ataques con el mismo tono virulento, como son las palabras del teólogo dominico Vincenzo Ferrini quien, en su *Della lima universale de' vitii* (1596), lanza un anatema contra los lectores de libros profanos, culpables de preferir el *Amadis* a los Evangelios y condenados, por lo tanto, «a morir como bestias e ir al infierno como cabritos al matadero»:

O gran vergogna! O gran ignominia! [...] Brucia, dunque, e getta nel fuoco il *Decamerone*, gli *Amadis di Grecia e di Gaula*, e gli altri libri profani, e in vece di quegli habbi in casa corone, rosari e salterii e altri libri spirituali che insegnino la via di Dio e la pietà Christiana. Ma perché non fanno questo molti, si può anche dire di loro senza mentire che [...] vivono da Ethnici, muoiono da bestie e vanno all'inferno come capretti alla beccaria²¹.

Los libros de caballerías son diabólicos y perniciosos también en la opinión del médico dominico Girolamo Mercurio quien, a principios del XVII, arremete con estas palabras:

[...] quegli infami libri che sono la peste del mondo, come *Palmerin d'Oliva*, *Amadis di Gaula*, *Amadis di Grecia* e gli altri nei quali non è eloquenza, né invenzione, né verità, ma monti di bugie, abissi di finzioni, mille arti d'incantesimi e stregarie et altrettanti modi di ruffianeccio bastanti a corromper fino alle Lucrezie. Libri, insomma, trovati dal diavolo istesso per far tanti seminari di vizi quanti volumi sono²².

El defecto de verosimilitud y la falta de elocuencia que los letrados consideraban impropios para el estilo, ahora constituyen mentiras deliberadas, aptas a difundir el mal absoluto, la brujería, el libertinaje. Detrás de la lectura de evasión se esconde el pecado, detrás de los libros de caballerías el diablo en persona.

Para los moralizadores, los jóvenes son los lectores más sujetos a la influencia maléfica de los libros de caballerías. De hecho, las dedicatorias de los impresores italianos están casi siempre dirigidas a jóvenes aristócratas, el tipo de público más proclive a ensimismarse en las aventuras caballerescas y amorosas de los protagonistas. En más que una ocasión Girolamo Muzio recomendaba a los jóvenes cortesanos evitar las referencias a los *amadises* o *palmerines* en los discursos públicos dado que «sarebbe agli ascoltanti cagion di riso»²³. Sin embargo, el riesgo más grave para los jóvenes lectores y lectoras de libros de caballerías es la inducción a la concupiscencia, más que un tópico, una verdadera letanía en las amonestaciones de la literatura pedagógico-moral. El jesuita Antonio Possevino lo decía con tonos firmes en *Il soldato cristiano* (1569): «[...] le favole d'*Amadigi*, né di *Primaleone* e i romanzi moderni nel cuore dei lettori più tosto accenderanno la fiamma della concupiscenza, che sveglino pensieri di castità né di fortezza»²⁴.

²⁰ Croce, 1919, pp. 161-171; Thomas, 1920, pp. 192-199.

²¹ Ferrini, *Della lima*, ff. 216v-217r.

²² Mercurio, *Degli errori popolari d'Italia*, p. 467.

²³ Muzio, *Il Cavaliero*, p. 7 y *Lettere*, p. 202.

²⁴ Possevino, *Il soldato cristiano*, p. 34.

El canónigo lateranense Tommaso Garzoni advierte a sus lectores sobre el uso instrumental de los libros de caballerías por parte de alcahuetes interesados en romper los frenos inhibitorios de castas doncellas, honradas esposas y honestas viudas. Según sus palabras, el alcahuate

col narrare i mesti, e i fortunati avvenimenti di Lancillotto, di Tristano, di Amadis di Gaula, di Splendiano, del Cavalier dalla Croce intenerisce il cor de le femine [...] e non è donna, o fanciulla di così perfetta castità, o pudicizia, la quale da così fatte historie pellegrine, e da cotali essempli d'amore non s'accenda, e non s'infiammi ad imitar le dive passate, nell'esser di se stesse larghe, et cortesi a' suoi amatori. Un ruffiano [...] con quelle lascive historie combatte la castità delle donne maritate, la pudicizia delle donzelle, l'honestà pregiata delle vedove, che bene spesso per tai ragionamenti vengono corrotte, e violate²⁵.

El límite entre la malicia de los alcahuetes y la liviandad de las mujeres en estos textos es borroso. Padre Paolo Botti no tiene dudas: las mujeres más desenvueltas en el vestir y en el comportamiento son aficionadas lectoras de libros de caballerías, según dice en un sermón publicado en 1678:

Quella giovane secolare ne' tratti et atti suoi niente di sodezza mostrando, ne gli abiti poi, e ne' capegli è tanto vana che anco la metà sarebbe troppo: v'è così spettorata et aperta nel seno che pare che voglia dire à chi l'osserva: «Se bene non ho sale in zucca, hò poppe in petto». I suoi libri più cari e famigliari sono libri di cavalleria, sono romanzi che quanto più di bugiarde inventioni son pieni, tanto maggiormente fanno perder il tempo ed à quante e quante anco l'anima²⁶.

La mujer con el escote abierto retratada en este sermón, que parece decir a quien la observa «Aunque no tengo sal en la mollera, tengo carne en el pecho», lectora de libros de caballerías, tiene quizás un parentesco con el personaje cervantino de Maritornes y con otros tipos femeninos que aparecen en la literatura cómico-burlesca y en el teatro italiano del siglo XVII (por ejemplo en Andrea Calmo, Giulio Cesare Croce y Carlo Maria Maggi).

Aunque el desapego irónico en la lectura y reelaboración literaria de los libros de caballerías sea una conquista de la madurez barroca, los *amadis* y los *palmerines* italianos crearon desde el principio su propio contexto de lectura dentro de la literatura de evasión, paralelo y rara vez comunicante con los circuitos de la academia, de la enseñanza y de la formación religiosa. Hay que interpretar en este sentido la preciosa anécdota que nos entrega el capuchino Giacinto Natta di Casale, quien recomienda a los preceptores vigilar a sus discípulos:

Fate che studino quello che voi imponete e non quello che a loro piace, et avvertite che non v'ingannino come faceva un amico mio che leggeva volentieri *Palmerino d'Oliva*, *D. Florisello* e simili guast'ingegni, libri perniciosi, del Diavolo. Teneva aperto in un medesimo tempo

²⁵ Garzoni, *La piazza universale*, vol. 2, p. 737. Al *Amadis* como medio de seducción aparece también en el prólogo de *Vita di S. Eustachio martire* (1631, pp. 3-12) de Giovan Battista Manzini. Ver Carminati, 2007, pp. 53-55.

²⁶ Botti, *Il parlar alle grate*, p. 135.

Cicerone, o quel libro che doveva studiare, e *Palmerino*, per esempio; questo stava di sotto, il Cicerone di sopra. Come sentiva venire il maestro alla volta sua, subito copriva *Palmerino* col Cicerone, si' che pareva che studiasse la lettione imposta. Quando si partiva il maestro, scopriva *Palmerino* e così l'ingannava²⁷.

He aquí la descripción de un hábito de lectura del siglo XVII y la fotografía de una escena que es, al mismo tiempo, modernísima. El libro del deber y el libro de la pasión, el *docere* y el *delectare* separados de forma irremediable en dos objetos distintos, dos libros inconciliables entre sí: Cicerón el libro de la «lettione imposta» y el *Palmerino*, el libro que el alumno «leggeva volontieri».

No obstante, en el siglo XVII, hay también en el ámbito pedagógico alguien que sabe aprovechar con cierto desapego del atractivo ejercido por los libros de caballerías en los alumnos. Es el caso de la reelaboración de un afortunado manual de ciencias matemáticas del siglo XVI, la *Scala Grimaldelli* (1536) de Francesco Feliciano. Durante el siglo XVII el manual se enriquece de varias integraciones y ejemplos por obra del veronés Filippo Macario. Entre los nuevos ejercicios del *Libro Secondo* aparece el siguiente:

PROBLEMA XII. Se sia passato o no tempo etc.

Verte questione tra Don Galaor, Don Rogello e Don Chisciote; ne si è noto altro se non che li anni che Don Galaor accusa, uniti con li anni che accusa Don Rogello, fanno 100. E se li anni che accusa Don Rogello saranno levati da quelli che accusa Don Chisciote, restaranno 330. Più, moltiplicando quelli accusati da Don Chisciotte con quelli accusati da Don Galaor, et al prodotto, aggiuntavi due volte la moltiplicazione in sé delli anni accusati da Don Rogello, fanno 217800. Li domanda l'opinione particolare d'ognuno d'essi²⁸.

En la explicación que sigue, los cálculos llevan a la solución del problema, o sea que don Quijote piensa estar en el presente, Galaor en el pasado (430 años atrás) y Rogel en el futuro (330 años después). El contexto en que se desarrolla la «questione» parece estar relacionado con los desfases en la percepción temporal que experimentan los héroes de los libros de caballerías a la salida de un lugar encantado, parodiados por Cervantes en el episodio quijotesco de la Cueva de Montesinos. Macario, en suma, saca partido de los libros de caballerías y del *Quijote* aprovechando de los nombres de los héroes más famosos y de lugares comunes como la distorsión cronológica y la longevidad de los héroes para enseñar matemáticas. Es muy probable que la difusión de las traducciones italianas del *Quijote* a partir de 1622 haya sido determinante en este sentido, para que algunos ambientes intelectuales empezaran a mirar con mayor imparcialidad y con cierta ironía a los textos caballerescos.

Referencias bibliográficas

ASOR ROSA, Alberto, «La narrativa italiana del Seicento», en *Letteratura italiana*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, vol. 3/II, pp. 715-57.

²⁷ Natta di Casale, *Avvisi*, pp. 98-99.

²⁸ Feliciano, *Scala Grimaldelli*, pp. 173-174.

- BOGNOLO, Anna, «Il romanziere e la finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2, 1999, pp. 67-93.
- BOTTI, Paolo, *Il parlar alle grate. Discorsi alle RR. monache morali, e spirituali sopra gli evangelii delle domeniche di tutto l'anno* [1678], Venezia, Pietro Antonio Brignonci, 1688.
- CARMINATI, Clizia, «Narrazione e storia nella riflessione dei romanzi secenteschi», *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, ed. Clizia Carminati y Valentina Nider, Editrice Università degli studi di Trento, 2007, pp. 37-108.
- CONTILE, Luca, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1574.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917.
- Dizionario della lingua italiana* (1861-1879) de Nicolò Tommaseo y Bernardo Bellini, CD rom, Bologna, Zanichelli, 2004.
- FELICIANO Francesco, *Scala Grimaldelli, libro di aritmetica e geometria... accresciuto di molte cose da M. Filippo Macario*, Venezia, Giacomo Hertz, 1669.
- FERRINI, Vincenzo, *Della lima universale de' viti* [1596], Venezia, Giunti, 1626.
- GARZONI, Tommaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1585], ed. Paolo Cherchi y Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996.
- MANZINI, Giovan Battista, *Vita di S. Eustachio martire* [1631], Venezia, Giunti e Baba, 1644.
- MERCURIO, Girolamo, *Degli errori popolari d'Italia* [1603], Verona, Francesco Rossi, 1645.
- MUZIO, Girolamo, *Il Cavaliere*, Roma, Heredi di Antonio Blado, 1569.
- , *Lettere*, a cura di Luciana Borsetto, Bologna, Forni, 1985.
- NATTA DI CASALE, Giacinto, *Avvisi importanti e necessari a diversi stati e gradi di persone. Osservati nelle prediche fatte nella Chiesa Cathed. di Brescia*, Brescia, Francesco Marchetti, 1616.
- POSSEVINO, Antonio, *Il soldato cristiano* [1569], Roma, Domenico Imberti, 1604.
- QUONDAM, Amedeo, «La letteratura in tipografia», en *Letteratura italiana*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, vol. 2, pp. 555-686.
- SALVIATI, Leonardo, *Dello Infarinato accademico della Crusca Risposta all'apologia di Torquato Tasso intorno all'Orlando furioso, e alla Gierusalemme liberata*, Firenze, [Filippo Giunta il giovane & Iacopo Giunta il giovane] Carlo Meccoli e Saluestro Magliani, 1585.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libros de caballerías nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- , «Los libros de caballerías españoles y la crítica a la novela en Italia», *Crítica del texto*, 3, 2000, pp. 983-92.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- , *Apologia della Gerusalemme Liberata* (1585) en *Prose*, ed. Ettore Mazzali, Milano / Napoli, Ricciardi, 1959.
- THOMAS, Henry, *Spanish and Portuguese romances of chivalry. The revival of the romance of chivalry in the Spanish Peninsula, and its extension and influence abroad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.
- VARCHI, Benedetto *L'Hercolano* [1570], ed. Paolo Trovato, Pescara, Libreria Universitaria, 1995.
- Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), versión digitalizada en el portal institucional de la Accademia della Crusca (<http://www.accademiadellacrusca.it>) en la sección *Scaffali Digitali* (<http://vocabolario.sns.it/html/index.html>) y en la sección *Lessicografia della Crusca in rete* (<http://www.lessicografia.it/>).

Los romances viejos y nuevos en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)

Emma Nishida

Universidad Aoyama Gakuin, Tokio¹

Para conseguir una mejor comprensión de textos literarios continuadores o imitadores, solemos recurrir a la localización y análisis de las huellas del texto original investigando, sobre todo, los personajes principales, las escenas y las tramas que nos sirven para realizar un estudio comparativo de ambos textos. En el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicado en Tarragona el año 1614 por Alonso Fernández de Avellaneda, don Quijote y Sancho deciden iniciar de nuevo sus andanzas en las que se verán claros calcos de las aventuras vividas por los protagonistas en su novela original. Además de estos personajes principales, los otros secundarios y la construcción narrativa de la historia imitadora, es posible advertir, al mismo tiempo, el uso de algunos versos de romances viejos y nuevos por parte de algunos personajes que, al parecer, Avellaneda hereda de la historia nacida de la pluma de Cervantes. En la presente comunicación, veremos unos versos del romancero viejo que han sido utilizados tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de 1614, así como versos del romancero nuevo que, utiliza el autor de Tordesillas aunque en la novela de Cervantes no han sido empleados. También veremos algunas composiciones que aparecen en el *Quijote* de Avellaneda y vuelven a aparecer en la segunda parte del *Quijote* cervantino.

Uno de los romances viejos al que más recurren los personajes del *Quijote* es del *Marqués de Mantua*. En el capítulo 5, don Quijote, tras haber sufrido una paliza por parte de unos mercaderes toledanos, recita algunos de los versos identificándose con Valdovinos, sobrino del marqués, procedentes de la composición. En el capítulo 10 y en el 21, vuelve a escucharse un fragmento de este romance en boca del ingenioso hidalgo. Los versos: «de no comer a manteles, / ni a mesa me asentar, / fasta matar a Carloto /

¹ Agradezco a Cristina Castillo Martínez el haber revisado amablemente la redacción de este estudio.

por justicia o pelear»² sirven a don Quijote para jurar venganza de aquel vizcaíno que le ha derrotado. Indudablemente se trataba de un romance sobra conocido en España en aquella época. Algo de lo que también era consciente Alonso Fernández de Avellaneda que quiso emplearlo dentro de su fingido *Quijote*. Y de la misma manera que el protagonista de Cervantes lo utiliza para que su juramento sea algo más convencible en uno de sus discursos, don Quijote de Avellaneda, en el capítulo 4, lo aprovecha dentro de un diálogo entablado con una moza gallega. Le jura a ésta que va a vengar la desgracia que le pasó:

[...] y así, por el orden de caballería os juro y prometo como verdadero caballero andante, cuyo oficio es desfacer semejantes tuertos, de no comer pan en manteles, nin con la reina folgare, nin peinarme barba o cabello, nin cortarme las uñas de los pies ni de las manos, y aun de non entrar en poblado [...]³.

No es la única ocasión en la que han sido utilizados los versos que tratan del juramento del marqués. En el capítulo 14, un juez llamado don Carlos, una posible proyección de los duques de la Parte II del *Quijote* cervantino, invita a don Quijote a cenar en su casa. Y no contento con la divertida charla mantenida con el caballero andante, el juez hace que su secretario se disfrace y se haga pasar por el gigante Bramidán de Tayayunque, rey de Chipre, y, así, rete al invitado. En la respuesta de Don Quijote al gigante Bramidán, se leen de nuevo los versos del *Romance viejo del Marqués de Mantua*:

Y, en cambio de la cabeza que me pides, juro y prometo de no comer pan en manteles ni holgarme con la reina, y, en suma, juro todos los demás juramentos que en semejantes trances suelen jurar los verdaderos caballeros andantes [...]⁴.

A sus palabras sigue la contestación burlona del secretario:

Yo, juro, por el orden de secretario que recibí, de no comer pan en el suelo, ni folgar con la reina de espadas, copas, bastos ni oros, ni dormir sobre la punta de mi espada, hasta tomar tan sanguinolenta venganza del príncipe don Quijote de la Mancha [...]⁵.

Una de las conclusiones que se puede extraer del estudio comparativo del uso de los romances viejos y nuevos en la Parte I del *Quijote* de Cervantes y su obra apócrifa es la escasa presencia de los romances nuevos en la novela de 1605, frente a la frecuencia de los mismos en la novela de 1614. El autor del apócrifo recurrió a unos versos en boga en aquel entonces teniendo a Lope de Vega como uno de los autores precursores, una evidencia más sobre la honda participación de éste en la novela de Avellaneda. En el *Quijote* apócrifo, don Quijote, acompañado de Sancho, se marcha a Zaragoza con el fin de ganar en las justas y dar a conocer su nombre al mundo, para lo cual tendrá que estar

² Menéndez Pelayo, 1945, vol. 8, p. 358.

³ Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 272.

⁴ Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 382.

⁵ Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 382.

bien preparado poniendo en su adarga algún sobrenombre o señal. Éstas son las palabras que el hidalgo dirige a su escudero expresando su deseo de hacerse famoso en las justas aragonesas:

Pero es menester, Sancho, para esto, en esta adarga que llevo (mejor que aquella de Fez que pedía el bravo moro granadino cuando a voces mandaba que le ensillasen el potro rucio del alcalde de los Vélez) poner alguna letra o divisa que denote la pasión que lleva en el corazón el caballero que la trae en su brazo [...]⁶.

«La adarga de Fez que el bravo moro granadino pide» y «mandar que le ensillen el potro rucio del alcalde de los Vélez» son expresiones que nos recuerdan versos de un romance morisco que, fue, posiblemente compuesto por Lope de Vega. Don Quijote, en este pasaje, alude al moro granadino Azarque que manda que le ensillen el potro rucio del alcalde y que le traiga la adarga antes de partir a la guerra como cantan los siguientes versos:

Ensíllenme el potro rucio
del alcalde de los Véles;
denme el adarga de Fez
y la jacerina fuerte,
una lanzana con dos hierros,
entrambos de agudos templos,
y aquel acerado casco
con el morado bonete,
que tiene plumas pajizas
entre blancos martinetes
y garzotas medio pardas,
antes que me vista, denme⁷.

Es uno de los romances de tipo autobiógrafo en el que, según conjetura la crítica, el mismo Lope de Vega plasma aspectos de sus relaciones sentimentales. El personaje del moro Azarque de estos versos que está partiendo a la guerra es posiblemente una proyección del Fénix, quien se embargó en Lisboa para participar en la guerra de España contra Portugal. A su vuelta a Madrid, después de la expedición a las Islas Terceras, tuvo su primera amargura amorosa. Recibió la noticia de que su amada «Marfisa» (María de Aragón)⁸ iba a casarse con un viejo rico aunque fuera contra su voluntad⁹. La ingratitud de la amada, el fracaso amoroso y la venganza están descritas, asimismo, en sus propios romances. Ahora, Lope se disfraza del moro Gazul. Al descubrir que su

⁶ Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 259.

⁷ Lope de Vega, *Lírica*, pp. 70-71. Recordemos el romance gracioso que se debe a la pluma de Luis de Góngora: «Ensíllenme el asno rucio / del alcalde Antón Llorente, / dénme el tapador de corcho / y el gabán de paño verde,...». Góngora, *Romances*, vol. I, pp. 347-355. El personaje de Chiquiznaque de un entremés cervantino hace mención de este potro rucio: «Túndete el tundidor con sus tijeras; / Muy más que el potro rucio eres famoso». Cervantes, *El rufián viudo*, p. 96.

⁸ Ver Entrambasaguas, 2008, p. 18.

⁹ Ver Goyri de Menéndez Pidal, 1953, pp. 405-406; Menéndez Pidal, 1953, vol. II, pp. 126-130; y Carreño, 1979, pp. 94-97.

amada Zaida decide casarse con el adinerado moro Abenzaide olvidándose de los tres años que lleva con Gazul, se pone tan furioso que decide intervenir en la boda de los novios para vengarse de ellos. Y de este modo se parte a caballo dejando que la estrella de Venus le guíe el camino.

Sale la estrella de Vénus
 Al tiempo que el sol se pone,
 Y la enemiga del día
 Su negro manto descoge,
 Y con ella un fuerte moro
 Semejante á Rodamonte
 Sale de Sidonia airado;
 De Jerez la vengá corre
 De donde entra Guadalete
 Al mar de España, y por donde
 De Santa María el puerto
 Recibe famoso nombre¹⁰.

En el *Quijote* de Avellaneda, es Sancho quien recuerda estos versos y los aprovecha dentro de su discurso en el que pretende defender la belleza de la reina Zenobia. Es un pasaje cómico ya que, en realidad, es Bárbara, una mujer de baja condición, quien se convierte en un personaje de la nobleza gracias a la desmesurada imaginación de don Quijote.

Pero ¿para qué me canso en pitnar su hermosura, pues basta decir della que tiene más en un pie que toda vuestas mercedes juntas en cuantos tienen? Y parece, en fin, a mi señor don Quijote pintipintada, y aun dice della, él, que es más hermosa que la estrella de Venus al tiempo que el sol se pone [...]»¹¹.

Aunque la relación de Lope de Vega con su amada «Marfisa» no terminó en un feliz fin, confesó que «como no fué amor de peso, púdolo el viento llevar»¹², y encontró otro amor, no exento de problemas con Elena Osorio. El romance nuevo sobre la guerra de Troya comienza con los versos:

Ardiéndose estaba Troya:
 torres, cimientos y almenas,
 que el fuego de Amor, a veces,
 abrasa también las piedras.

Y termina de la siguiente manera:

¹⁰ Durán, 1945, Tomo 10, p. 14. Margit Frenk ha hecho un análisis de ocho variantes de este romance. Ver *Entre la voz y silencio*, 1997, pp. 57-64. En la anónima pieza teatral el *Entremés de los romances* se encuentra la cita. Ver Rey Hazas, 2006. La inclusión de estos versos en las obras de los otros autores del Siglo de Oro demuestra su enorme difusión. Ver Goyri de Menéndez Pidal, 1953, pp. 414-416.

¹¹ Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 665.

¹² Goyri de Menéndez Pidal, 1953, p. 406.

«Fuego», dan voces; «fuego», suena,
y sólo Paris dice: «abrase a Elena»¹³.

Es otro testimonio que nos permite recordar la vida sentimental del Fénix. En algunas obras de éste como *La Dorotea* o *Los noble como han de ser*, además de en el capítulo 8 del *Quijote* de 1614, es posible advertir las huellas del *Romance nuevo de la guerra de Troya*.

A estos romances viejos y nuevos que hemos visto hasta ahora, hay que sumar dos romances viejos dignos de atención, no porque Cervantes los interpole en la Parte I del *Quijote* y Avellaneda los copie en su novela, ni porque sean versos compuestos por Lope de Vega. El *Romance viejo del moro Calainos* y el *Romance viejo del conde Claros* son las composiciones poéticas cuyos versos han sido cantados, primero, en el *Quijote* de 1614, y, un año más tarde, en la Parte II del *Quijote* cervantino. Un hecho que no hemos de achacar a la pura casualidad. Es probable que Cervantes tomara como modelo algunos fragmentos ideados por su usurpador.

En la novela de Avellaneda, los dos protagonistas, tras un enfrentamiento con un melonero de Ateca, aceptan la invitación de un clérigo llamado mosén Valentín para tomar unos días de descanso (el capítulo 7). Ocho días en su casa resultan suficientes para permitirse vivir lejos de andanzas caballerescas. Al subir a su caballo y partir de la residencia, a don Quijote se le vienen a la memoria los siguientes primeros versos del *Romance viejo del moro Calainos*.

Ya cabalga Calainos a la sombra de una oliva,
el pié tiene en el estribo, cabalga de gallardía¹⁴.

Don Quijote se imagina que es el moro Calainos, moro enamorado de la Infanta Sebilla. Sus primeros versos narran cómo el moro Calainos se dirige al palacio de la Infanta, y no estando seguro del camino, pregunta a un viejo moro:

Por Alá te ruego, moro, así te alargue la vida,
que me muestres los palacios donde mi vida vivía,
de quien triste soy cautivo, y por quien pena tenía,
que cierto por sus amores creo yo perder la vida;
mas si por ella la pierdo no se llamará perdida,
que quien muere por tal dama desde muerto tiene vida¹⁵.

¹³ Cruz de Castro, 1992, pp. 128-129. La autora de este romancero incluye este romance que procede del pliego de Milán. Ver García de Enterría, 1973. Asimismo, otro pliego que contiene este romance está en la colección de Thomas Croft, actualmente conservado en The Houghton Library de la Universidad de Harvard. Ver Infantes, 1981 y Cátedra e Infantes, 1983. Existen cinco manuscritos que contienen este romance. Las signaturas: ms. 2202, ms. 3747, ms. 3950 son de la Biblioteca Nacional de Madrid. El otro se encuentra en el *Romancero de Barcelona*. Ver Foulché-Delbosc, 1913, p. 124. El último está registrado en la Hispanic Society of America. Fernández Montesinos atribuye, aunque no muy firmemente, el romance a Lope (1967, p. 227).

¹⁴ Menéndez Pelayo, 1945, vol. VIII, p. 448. Ver Fernández de Avellaneda, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 312.

¹⁵ Menéndez Pelayo, 1945, vol. VIII, p. 448.

Son estos versos a los que don Quijote de Cervantes recurre cuando acaba de llegar a El Toboso con Sancho para recibir la bendición de Dulcinea en el capítulo 9 de la Parte II. Del mismo modo que el moro Calaiños del romance no sabe cómo llegar a los palacios de su Infanta, nuestro caballero andante tampoco sabe el camino que le pueda llevar hasta la morada de su sin par Dulcinea. Al ver que se les acerca un villano cantando los primeros versos del *Romance viejo de Guarinos* le pregunta a éste lo siguiente: «¿Sabreisme decir, buen amigo, que buena ventura os dé Dios, dónde son por aquí los palacios de la sin par princesa doña Dulcinea del Toboso?» (II, 9)¹⁶.

El capítulo 9 cervantino merece más atención ya se abre con los primeros versos del *Romance viejo del conde Claros*, el otro romance que aparece también en la novela de Avellaneda. Cervantes hace uso del primer verso: «Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar»¹⁷, pero con un matiz cómico añadiendo las palabras «poco más o menos», que se contradice con la expresión de «por filo» cuyo significado es «en punto». Para el autor de Tordesillas, la inserción de estos versos en la novela tenía que haber sido una sorpresa porque fue éste, antes que Cervantes, el que lo había empleado en su capítulo 32:

Como medianoche era por hilo, los gallos querían cantar, celebraron mucho todos el dibujo que Sancho había hecho de la reina Zenobia y rogaron a don Carlos la trajese allí el día siguiente a la misma hora [...]¹⁸.

En definitiva, el análisis comparativo del empleo del romancero en el *Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda nos permite, en primer lugar, percibir el abundante uso de los versos en los textos en prosa. Los romances que aparecen en el *Quijote* de 1605 y vuelven a aparecer en la historia imitada por el autor tordesillesco nos evidencian, la fina lectura que Avellaneda hizo y el elaborado modo que empleó a la hora de confeccionar el suyo. Por otra parte, Cervantes sabía muy bien cómo responder a su enemigo al ser capaz de localizar algunos de los romances más cantados en su época y que también fueron empleados en la Parte II del *Quijote* apócrifo, porque se apoderó de ellos en su auténtica Parte II. La obra de Cervantes fue imitada por Avellaneda y, al mismo tiempo, en algunos sentidos, llegó a ser obra imitadora de la novela de 1614. Investigar y averiguar algunos versos de romances insertos en textos en prosa se hace, a veces, una tarea demasiado detallista que nos pueda impedir la comprensión sintética; sin embargo, es posible que se convierta en una de las claves para descifrar el proceso nada sencillo de las labores literarias así como la influencia mutua entre varias manifestaciones, sobre todo, si se trata de estas obras como el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y la obra apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda.

¹⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, pp. 761.

¹⁷ Di Stefano, 1993, p. 165. Este verso se hizo tan popular que se convirtió en un dicho famoso en el Siglo de Oro.

¹⁸ Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 665 y n. 19. También conviene recordar que los versos «los yerros por amare, / dignos son de perdonare» procedentes del mismo romance se encuentran en la carta escrita por Don Quijote de Avellaneda leída en el capítulo 2. Ver la nota 38 de la página 233 de la edición que manejamos.

Referencias bibliográficas

- AVELLANEDA, Alonso Fernández de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva (Clásicos de Biblioteca Nueva, 24), 2000.
- CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (Biblioteca románica hispánica, II-285), 1979.
- CÁTEDRA, Pedro M., y Víctor INFANTES, *Los Pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, Valencia, Albatros Ediciones, 1983, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- CRUZ DE CASTRO, Marichu (ed.), *Romances de la Antigüedad Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.
- DURÁN, Agustín (ed.), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 10 y 16), 1945.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Un amor de Lope de Vega desconocido: "Marfisa" de la "Dorotea"*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Romancero de Barcelona», *Revue Hispanique*, 19, 1913, pp. 121-194.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973, 2 vols.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- GOYRI DE MENÉNEZ PIDAL, María, «Los romances de Gazul», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 403-416.
- INFANTES, Víctor, «La colección de pliegos sueltos de Thomas Crofta (siglo XVI): noticia de dos volúmenes de impresos españoles», *Boletín de la Real Academia Española*, 61, 1981, pp. 497-516.
- LOPE DE VEGA, Felix, *Lírica*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 104), 1981.
- , *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas 408), 2002.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos: Tratado de los romances viejos*, vols. VI-IX, en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, XII-XXV, Madrid, C.S.I.C., 1945.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols.
- REY HAZAS, Antonio, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del "Entremés de los romances"*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2006.

Apóstatas de frontera: Jerónimo Gracián y los renegados del norte de África

Natalio Ohanna

Western Michigan University

Durante el Medioevo, la Europa cristiana no contaba con una vía abierta y fidedigna para acceder a un conocimiento directo del Islam, puesto que la comunicación con musulmanes se hallaba prevenida y condicionada por un sistema de lugares comunes, estereotipos y sospechas con base emocional en el miedo. La percepción del islamismo se manipulaba fundamentalmente mediante la combinación de cuatro conceptos europeos: en primer lugar, el Islam constituía una perversión deliberada de la verdad, la cual, obviamente, no podía ser sino única; en segundo lugar, la ley islámica era permisiva con todo tipo de aberraciones sexuales; en tercer lugar, el islamismo se propagaba en el mundo por vía de la violencia, en oposición a la verdadera fe, transmitida mediante la persuasión y la enseñanza de la doctrina; y por último, dado que Mahoma era un falso profeta que desviaba a sus seguidores de la verdad, había de ser, sin duda, el Anticristo¹. Durante el Renacimiento la situación se vuelve más compleja. El fervor antiislámico propio del espíritu de cruzada se despierta violentamente ante el impetuoso avance de los otomanos a las puertas de Europa,² pero lo cierto es que a pesar de ello, desde la

¹ Watt, 1991, pp. 85-86.

² En oposición a conocidos estudios como los de Daniel, 1960, y Schwoebel, 1967, para quienes el Renacimiento no supuso ninguna ruptura en el ideario europeo sobre el Islam, Nancy Bisaha sostiene que el humanismo revolucionó el corpus de imágenes por transformar a un viejo enemigo de la fe en una amenaza política y cultural de la incipiente noción de Europa. Una clara preferencia por los modelos y conceptos clásicos habría motivado la perspectiva secularizada que define a los turcos como los nuevos bárbaros (Bisaha, 2004). Al contrario, James Hankins comprueba que, no obstante las referencias clásicas incorporadas, los humanistas reciclaron del canon medieval el amplio registro de los motivos de cruzada, apocalípticos y providencialistas (Hankins, 1995, pp. 112-207). Por su parte, Margaret Meserve rechaza la noción de

primera mitad del siglo XVI, en parte debido a los efectos de la profesionalización del corso, en parte también por lo que Bartolomé y Lucile Bennassar denominaron ‘el sueño turco’, es decir, la aspiración de medrar en una sociedad de prosperidad ascendente cuya promesa de libertades y beneficios materiales poco tenía que ver con lo espiritual³, las conversiones voluntarias al islamismo fueron en aumento. A diferencia de la propensión general de los tratadistas sobre el cautiverio en tierras islámicas, ocupados en manipular el terror mediante descripciones sumamente gráficas de tormentos y martirios, tras su estadía en Túnez entre 1593 y 1595, Jerónimo Gracián le escribe al Papa Clemente VIII para manifestar abiertamente la complejidad del fenómeno de la apostasía, atribuyéndolo a factores sociales y en particular al abandono de los cautivos por parte de la Iglesia.

Tres obras autobiográficas constituyen el corpus en que el fraile deja constancia de su experiencia norteafricana: el *Tratado de la redención de cautivos* (1609), la más compleja y extensa, por lo que le dedicaré mayor atención en este trabajo; «Del cautiverio del Padre Gracián», un relato breve en primera persona, incluido al final de la anterior; y por último el diálogo titulado *Peregrinación de Anastasio*, compuesto entre 1609 y 1613, en el que el autor inserta dos capítulos sobre su estadía tunecina en el marco general de las tribulaciones padecidas en la Orden de los Carmelitas Descalzos⁴. Asimismo debe considerarse el cúmulo de las cartas que desde Túnez envió a su madre, Juana Dantisco, y a Andrés de Córdoba, auditor de la Rota, con información relativa a las diligencias de su rescate. Si bien el *Tratado de la redención de cautivos* no representa ni la primera ni la última obra destinada a conmover los ánimos para exhortar en Europa la labor redentorista y promover las limosnas reunidas con dicho fin, lo singular de este libro reside en el tratamiento realista aplicado al tema, así como en el tono y la lógica con que se aborda el fenómeno de las conversiones, lógica de la cual Gracián revela bastante ya en la dedicatoria al Papa:

discontinuidad, revelando un panorama de tensiones inherentes a esa encrucijada histórica, entre la heurística política y laica y la cuestión providencial asumida en la historización del Islam y los turcos; es decir, entre la fascinación del Renacimiento por la antigüedad grecolatina y sus modos de expresión y análisis, por un lado, y la perdurable influencia, por otro, de las tradiciones cristianas medievales en lo referente a la mentalidad y el espíritu de cruzada (Meserve, 2008, pp. 65-66). Desde tal punto de vista, si los turcos se describían como descendientes de los bárbaros representados en las obras de la antigüedad clásica, con todas las connotaciones que eso involucra como amenaza contra la cultura y la civilización, tal giro no supuso una secularización ni un abandono de la lectura tradicional con énfasis en el error y en la infidelidad. Para las percepciones europeas del Islam desde el Medioevo hasta la Temprana Modernidad, ver además los aportes de Southern, 1978, Bunes Ibarra, 1989, Vitkus, 1999, Blanks y Frassetto, 1999, Tolan, 2002, Wheatcroft, 2004, Majid, 2004, y Sutter Fichtner, 2008. Para la perspectiva inversa considérense los trabajos de Hillenbrand, 1969, Lewis, 1982, Maalouf, 2000, y Matar, 2009.

³ Bennassar y Bennassar, 1989, pp. 366-396.

⁴ Las circunstancias de la experiencia norteafricana de Gracián deben entenderse a la luz de las persecuciones que padeció desde 1582, año de la muerte de Teresa de Ávila, de quien había sido confesor y consejero durante su reforma de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Tras una década de marginación y descrédito por parte de las nuevas autoridades carmelitas y con el peso de graves calumnias en su contra (se le acusaba de relajación y trato indebido con las monjas, así como de sembrar la discordia entre sus superiores), el 17 de febrero de 1592 se le quita afrentosamente el hábito y es expulsado de la orden (Manero Sorolla, 2001, pp. 21-23, y Martínez Carretero, 2007, pp. 143-46). Sobre la *Peregrinación de Anastasio* entendida como un esfuerzo de reivindicación véase Fernando Andrés Robres, 2004.

Tenía escrito este breve Tratado que se intitula de la *Redención de Cautivos* con intento de estamparle para enviar a España y a otras partes, a fin de que leyéndole los fieles cristianos se muevan a compasión y ayuden con sus limosnas para obra de tanta caridad, y hele comunicado con personas celosas de las obras de misericordia a quien pareció que puede hacer algún fruto. Porque muchos, por no saber en particular lo que pasa en aquellas tierras, se olvidan de los cautivos. Y este olvido ponen algunos de ellos por ocasión de renegar y apostatar de la fe que profesaron, y después de haber renegado son los que más daño hacen en la cristiandad⁵.

El propósito del tratado no es meramente el de promover las redenciones de cristianos en cautiverio, actividad que supondría la recaudación de grandes sumas de dinero, sino más bien el de rescatarlos del olvido. Gracián escribe contra una indiferencia cuyo remedio sería fácilmente asequible y repercutiría en interés de la cristiandad, más que por su valor moral, por los beneficios prácticos implicados. No es sino el abandono de los cautivos por parte de la Iglesia lo que suscita, según este punto de vista, la apostasía de miles de cristianos, en su mayoría soldados, y el consiguiente incremento de las huestes del Turco. Gracián menciona los cargos jerárquicos que los musulmanes nuevos llegan a ocupar en una sociedad en la que un origen converso no condiciona las posibilidades de medrar, sino todo lo contrario: «Porque por la mayor parte renegados son los bajaes, los arraeces, cómitres, sotacómitres, guardianes y los que atormentan y castigan a los cristianos»⁶. Recobrar la memoria de Europa respecto de sus cristianos en cautiverio sería un modo de debilitar sin enfrentamiento bélico un poder militar que estriba en los renegados: «Ellos fabrican las galeotas, funden artillería, labran escopetas y forjan las industrias de guerra, hacen las emboscadas e inventan las demás estratagemas de donde viene el daño a la cristiandad; que los moros y turcos de nación no tenían ni tienen tanta industria»⁷. Gracián no evita ser redundante en este punto, para concluir: «A la verdad, quien tuviere experiencia de las cosas de Berbería entenderá claramente que si no es por causa de los cristianos cautivos, muy poca o ninguna fuerza tienen los turcos para hacernos daño»⁸.

Y si el daño a la cristiandad proviene entonces de los expatriados que voluntariamente reniegan de su fe y desertan del servicio a su rey, conviene entonces comprender a fondo las razones del fenómeno, atendiendo a la explicación que ofrece quien tiene experiencia de las cosas de Berbería. En este sentido el texto de Gracián no

⁵ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 27.

⁶ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 48.

⁷ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 48.

⁸ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 58. La movilidad social a que accedían los musulmanes nuevos no se confinaba al norte de África. En opinión de Goffman y Stroop, resultaba de la estructura de gobierno del Imperio Turco, la cual era compuesta no sólo en cuanto a su adaptabilidad política para la organización de sus diversos dominios, sino además en lo que respecta a la clase gobernante (Goffman y Stroop, 2004, p. 141). Un testimonio valioso es el de Wenceslas Wratlslaw de Mitrowitz, quien en 1591 participó en una embajada a Constantinopla representando a Rodolfo II de Habsburgo. El viajero se sorprende ante los privilegios alcanzados por los musulmanes nuevos: «And it is matter of wonder that they have arrived at such great dignity; for they regulate the whole dominions of the Turkish emperor, containing numerous kingdoms and principedoms, and govern them by their wisdom and understanding, on which depend the whole management of the lands of the Turkish emperor» (Wratlslaw, *Adventures*, p. 53).

presenta la apostasía de manera maniquea ni la atribuye a las miserias del cautiverio. No le dedica a éstas más que una única página de su tratado para pasar prestamente a los infortunios espirituales, cuya jurisdicción compete a la Iglesia: «[M]ucho mayores son y más de llorar las miserias del alma que allá se padecen. Porque en tierra de católicos hay buena doctrina y no se consiente la mala, mas entre cautivos hallé introducidos errores y doctrina tan perversa que tuve mucho trabajo en desarraigar algo de ella»⁹.

El autor subraya sus esfuerzos por corregir los errores doctrinales en un entorno en que la tendencia general es la de abandonar la doctrina. En cuanto al estereotipo de los tormentos para forzar las conversiones, la prueba más sólida con que el texto lo desmiente es el hecho de que son tantos los que desean pasar al Islam que las licencias para dicho fin deben limitarse: «Es lástima ver al diablo tan ahíto de estos herejes, que muchos cristianos pedían con gran instancia les dejasen renegar y no se lo consentían, diciendo los turcos que les eran de más provecho bogando al remo cristianos que libres de cadena siendo renegados»¹⁰. Seguidamente explica: «Porque es ley que al renegado le saquen del remo, y aunque queda esclavo, pero es muy bien tratado y vestido y le casan con sus hijas»¹¹. En este punto Gracián no se equivoca, ya que la ley islámica permitía la tenencia de esclavos convertidos al islamismo con posterioridad a su captura¹². Sin embargo, como bien observa el fraile, la apostasía representaba, además del abandono de los baños y las galeras, el incremento inmediato de derechos civiles y una vía fidedigna para la integración social. Cambiar de religión era en realidad un procedimiento muy simple para el que en muchos casos bastaba pronunciar delante de dos testigos el principio islámico de profesión de fe, cuyo significado en ocasiones los apóstatas ignoraban¹³. De hecho el rito de la circuncisión no era indispensable en todas las ceremonias, y los apóstatas españoles, italianos y portugueses procuraban evitarlo para guardar un margen de maniobra si tuvieran que comparecer ante el Santo Oficio¹⁴. Pero en cualquier caso, al menos desde el punto de vista de Gracián, la apostasía no tiene nada que ver con lo espiritual, no hay implicada en ella inspiración alguna en materia de fe sino que responde a factores más bien sociales y al deseo de superar las condiciones del cautiverio. En palabras del fraile carmelita:

[L]a más ordinaria tentación y que más almas derriba y ha derribado de la fe es perder las esperanzas del rescate y hacerseles imposible alcanzar libertad. Porque ni tienen respuesta de cartas que envían ni confianza en la limosna de la redención de cautivos, y por otra parte vense enlazados en tales ocasiones que les parece imposible salvarse en aquella tierra. Con estas dos imposibilidades, dicen: “así como así me tengo de condenar, quiero gozar buena vida y tener libertad para poder huir a tierra de cristianos, pues no hay otro remedio para mi salvación”. El miserable que esto escribe certifica delante de Dios que conoce muchos que se sustentan y han sustentado en la fe por haberles dado palabra de tratar de su rescate¹⁵.

⁹ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 31.

¹⁰ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, pp. 48-49.

¹¹ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 49.

¹² Lewis, 1990, p. 57.

¹³ Bennassar y Bennassar, 1989, p. 310.

¹⁴ Martínez Torres, 2004, p. 121.

¹⁵ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, pp. 47-48.

El autor nuevamente da cuenta de los frutos de su labor al observar que en ocasiones una palabra de aliento resulta suficiente. De hecho insiste en señalar que muchas de tales conversiones no constituyen más que un mero trámite, el pasaporte para obtener carta de francos en una sociedad en que las conciencias no son indagadas. Un claro indicador es el bautismo de los hijos de apóstatas, práctica que reprende por infructuosa: «he estorbado lo que usan algunos sacerdotes ignorantes de bautizar hijos de renegados, que hay muchos que querrían que sus hijos siguiesen la fe de Jesucristo que ellos abandonaron, no advirtiéndoles que, cuando grandes, han de seguir la secta de Mahoma, pues se crían en compañía y hábito de moros»¹⁶. En el relato breve titulado «Del cautiverio del Padre Gracián» ofrece otro claro ejemplo del carácter superficial o aparente de las conversiones: «[V]enían a mí muchos renegados que les diera cartas para la Inquisición, testificando que se iban de su voluntad a tierra de cristianos, que por el temor de ella se dejan muchos de venir»¹⁷. Nótese cómo por sobre la indirecta crítica de la recepción que se reservaba para los expatriados, el fraile observa que la voluntad de regresar es tan fuerte que para ello algunos apóstatas ponen en riesgo la propia vida: «Dábalas estas certificaciones, cosiéndolas dentro de unas bolsas que ellos traen con nóminas de Mahoma, con las cuales se huyeron a tierra de cristianos algunos, mas si cogieran los turcos algunas de estas cédulas, al que toparan con ellas y a mí nos quemaran»¹⁸. Gracián documenta también la posibilidad de contar con apoyo local para el rescate de cautivos, de parte de mujeres apóstatas que aun en situación acomodada no han olvidado su primera fe. En carta a su madre del 28 de noviembre de 1594 refiere un caso al respecto: «[M]e envié a dezir ayer una señora renegada muy prinzipal y rica, que andava buscando trazas cómo disfrazada en ábito de christiana (que venía aquí a oyr misa) me viniese [a] ablar para tratar del remedio de su alma y gastar por mi mano alguna suma de dineros que tenía»¹⁹. El incidente de esta benefactora de los cristianos no es un caso aislado, según explica: «Plega [a] Dios que me acaezca con ella como con otra, que por solamente averla enviado a dezir que era escrúpulo si dos griegos parientes suyos que tratavan de rescatarse no se rescatasen luego se volverían turcos (como era verdad), por este escrúpulo bendió sus joyas y los rescató»²⁰.

Entre las soluciones propuestas para la cuestión de la apostasía, Gracián destaca el remedio económico, subrayando la responsabilidad moral de la Iglesia a este respecto e instando incluso a que se vendan los ornamentos para el rescate de cautivos. Sin embargo, la medida más eficaz y fácilmente asequible contra las conversiones masivas al

¹⁶ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 41.

¹⁷ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 72.

¹⁸ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, p. 72. El cautivo vuelve a detallar esa actividad en *Peregrinación de Anastasio*: «También les daba cédulas, como si fuera Arzobispo, escritas en latín y metidas en una nómina que ellos usan de Mahoma, para que si viniesen huyendo a tierra de cristianos, certificaba a las Inquisiciones y arzobispos que aquel renegado se venía de su voluntad, con que los inquisidores les perdonaban dándoles una penitencia secreta y haciéndoles abjurar de *vehementi*, con que se vinieron muchos» (*Peregrinación*, p. 126). Ciertamente dichas cartas garantizaban un tratamiento más benévolo para los apóstatas que voluntariamente se reducían al Santo Oficio, lo cual, además de fomentar las huidas, compensaba el bajo rendimiento de la labor redentorista y proporcionaba información de primera mano sobre algunos puertos berberiscos. Ver al respecto Martínez Torres, 2004, y Alonso Acero, 2003.

¹⁹ Gracián de la Madre de Dios, *Cartas*, p. 178.

²⁰ Gracián de la Madre de Dios, *Cartas*, p. 178.

islamismo no supone el dispendio de las arcas de Roma, ya que se trata, en definitiva, de un remedio espiritual para una población sedienta del consuelo de la fe en un espacio que tolera la libertad de culto. De esta manera explica la recepción que le dieron los cristianos del baño al llegar a Túnez y las actividades a que inmediatamente se encomendó:

[M]e hicieron un cribete o cama de zarzos en un apartado que teníamos, como iglesia, para decir misa en compañía de un canónigo de Lipari, que también allí estaba cautivo. Celebrábamos cada día por semanas, el uno antes de amanecer para los cristianos del baño, que eran seiscientos y oían misa antes de salir a trabajar, y el otro, de día, para los de fuera, que de los unos y otros había entonces en Túnez como mil seiscientos. Ocupábame en confesarles y predicarles, y a pocos días hice hábito de la hediondez y oscuridad del baño, ruido de cadenas, prisiones y otras miserias, que no se sienten tanto como a los principios²¹.

Si dicha situación resulta sorprendente para quien proviene de una sociedad en que la norma es reprehender las diferencias en materia de fe, más asombra aún que la misma autoridad de Túnez se preocupe por la salud espiritual de sus cristianos, según comenta el autor en *Peregrinación de Anastasio*: «en lo bajo teníamos hecho un aparato que servía de iglesia con dos altares donde también dormíamos mi compañero don Luis, canónigo de Lípari en Sicilia, y yo, a quien el bajá había comprado de otro moro que le cautivó para que dijese misa a sus cristianos»²². En el mismo diálogo le atribuye al bajá estas palabras: «no quiero dar por ningún dinero a mi Papaz, que me hace buenos mis cristianos», y seguidamente explica: «Esto decía él porque les predicaba cada noche después de recogidos y haber cenado [...] a la puerta de nuestra iglesia donde se oía en todo el baño, y también a esta hora celebrábamos nuestras vísperas con mucha música de guitarras y semejantes instrumentos cantando todos los cristianos a bulto»²³. Cabe añadir que aun a sabiendas de las autoridades, en dichos sermones procuraba prevenir la apostasía mediante propaganda antiislámica: «cada vez que yo predicaba decía mal de Mahoma y de su secta para sustentar en la fe algunos cristianos flacos que estaban para renegar»²⁴. Pero las actividades de Gracián no se restringían a la comunidad de cristianos del baño, sino que alcanzaban incluso el sector más amplio de la sociedad berberisca: «Decía misas de secreto para las cristianas del cerraje, y muchas renegadas y renegados a intención de que Dios les diese orden para volver a la fe, que nunca faltaban pitanzas por quien decir misa»²⁵. Entiéndase por pitanzas los donativos que recibía por tales servicios, de los cuales él mismo se regodea: «Al fin yo tenía una vida consolada como de un obispadillo, porque, como después diré, regalos y dineros no faltaban y el ejercicio de los talentos en gente bien necesitada con el fruto visible»²⁶.

Dicho fruto no es sino la permanencia de los cristianos en su fe, para lo cual colaboraban las autoridades de Berbería mediante una política de intencionada tolerancia que protegía el provecho económico por sobre la uniformidad religiosa, ya

²¹ Gracián de la Madre de Dios, *Tratado*, pp. 70-71.

²² Gracián de la Madre de Dios, *Peregrinación*, p. 124.

²³ Gracián de la Madre de Dios, *Peregrinación*, p. 124.

²⁴ Gracián de la Madre de Dios, *Peregrinación*, p. 124.

²⁵ Gracián de la Madre de Dios, *Peregrinación*, p. 126.

²⁶ Gracián de la Madre de Dios, *Peregrinación*, pp. 126-127.

sea por la fuerza laboral y de remo que aportaban los cautivos o por su valor de cambio. Como bien ha observado Ellen G. Friedman, la Temprana Modernidad no se caracterizó en absoluto por su humanitarismo y la crueldad para con los prisioneros era común a todas las sociedades. No obstante, al menos en un aspecto, el tratamiento de los cautivos en el norte de África fue excepcional, ya que se les otorgaba una amplia variedad de privilegios religiosos y de hecho en muchos casos las celebraciones espirituales se estimulaban²⁷. Dadas estaban las condiciones para la recepción del remedio que promovía Gracián: el envío de frailes a los dominios norteafricanos del Imperio Turco, no con la mera finalidad de que tramitaran rescates y regresaran en el corto plazo, lo cual dependía de las limosnas que se pudieran recaudar, sino más bien para que permaneciesen allí en estadias prolongadas reforzando la fe de los cristianos y recobrando aún la de muchos apóstatas. En carta a Clemente VIII fechada en Roma en junio de 1600, mientras se tramitaba la comisión para que el carmelita volviera a Berbería junto con dos frailes capuchinos por la ocasión de anunciar el Jubileo del Año Santo, Gracián enumera los frutos que preveía para dicho servicio, el cual no llegó a cumplir por complicaciones políticas. El documento concluye con estas palabras: «Muchos renegados se reducirían a la Yglesia, que, por no aver quien los aliente, o los assegure de la Inquisición, o los absuelva teniendo facultad para absolver ‘in casu’ herejes, no se vienen. En éstos se puede hazer un increyble servicio de Dios, aunque es menester andar con algún recato y secreto»²⁸. Aprovechar la tolerancia norteafricana para prevenir la apostasía y reincorporar sin complicaciones a los expatriados que en cautiverio adoptaban el islamismo daría mayores frutos, según Gracián, que la amenaza de las penas inquisitoriales.

Referencias bibliográficas

- ALONSO ACERO, Beatriz, «Heterodoxia e inquisición en las sociedades hispanas de Berbería, siglos XVI-XVII», *Hispania Sacra*, 55, 2003, pp. 481-499.
- ANDRÉS ROBRES, Fernando, «La Peregrinación de Anastasio de fray Jerónimo Gracián: misticismo... y memorialismo autojustificativo», en *Política y cultura en la época moderna (Cambios dinásticos. Milenarismos, mesianismos y utopías)*, ed. Alfredo Alvar Ezquerra, Jaime Contreras y José Ignacio Ruiz Rodríguez, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2004, pp. 645-662.
- ASTIGARRAGA, Juan Luis (ed.), *Cartas de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, Roma, Teresianum, 1989.
- BENNASSAR, Bartolomé y Lucile BENNASSAR, *Les Chrétiens d'Allah. L'histoire extraordinaire des renégats. XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Perrin, 1989.
- BISAHA, Nancy, *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2004.
- BLANKS, David R., y Michael FRASSETTO (eds.), *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, New York, St. Martin's Press, 1999.

²⁷ Friedman, 1975, p. 21.

²⁸ Gracián de la Madre de Dios, *Cartas*, p. 604.

- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- DANIEL, Norman. *Islam and the West. The Making of an Image*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1960.
- FRIEDMAN, Ellen G., «The Exercise of Religion by Spanish Captives in North Africa», *Sixteenth Century Journal*, 6, 1, 1975, pp. 19-34.
- GOFFMAN, Daniel, y Christopher STROOP, «Empire as Composite: The Ottoman Polity and the Typology of Dominion», en *Imperialisms. Historical and Literary Investigations, 1500-1900*, ed. Balachandra Rajan y Elizabeth Sauer, New York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 129-145.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, *Cartas*, ed. Juan Luis Astigarraga, Roma, Teresianum, 1989.
- , *Peregrinación de Anastasio*, en *Obras del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios*, ed. Silverio de Santa Teresa, Burgos, El Monte Carmelo, 1932-1933, t. 3, pp. 73-255.
- , *Tratado de la redención de cautivos*, ed. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Acero, Sevilla, Espuela de Plata, 2006.
- HANKINS, James, «Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmet II», *Dumbarton Oaks Papers*, 49, 1995, pp. 112-207.
- HILLENBRAND, Carole, *The Crusades*, trad. E. J. Costello, Berkeley, University of California Press, 1969.
- LEWIS, Bernard, *The Muslim Discovery of Europe*, New York, Norton and Co., 1982.
- , *Race and Slavery in the Middle East. An Historical Enquiry*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1990.
- MAALOUF, Amin, *The Crusades through Arab Eyes*, trad. Jon Rothschild, New York, Routledge, 2000.
- MAJID, Anouar, *Freedom and Orthodoxy: Islam and Difference in the Post-Andalusian Age*, Stanford, Stanford University Press, 2004.
- , *We Are All Moors. Ending Centuries of Crusades against Muslims and Other Minorities*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2009.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, «La peregrinación autobiográfica de Anastasio-Jerónimo (Gracián de la Madre de Dios)», *Revista de Literatura*, 63, 125, 2001, pp. 21-37.
- MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael, «Jerónimo Gracián (1545-1614). Entre la descalcez y la observancia», *Carmelus*, 54, 2007, pp. 137-175.
- MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, *Prisioneros de los infieles: vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*, Barcelona, Bellaterra, 2004.
- MATAR, Nabil, *Europe through Arab Eyes, 1578-1727*, New York, Columbia University Press, 2009.
- MESERVE, Margaret, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008.
- SCHWOEBEL, Robert, *The Shadow of the Crescent: The Renaissance Image of the Turk (1453-1517)*, New York, St. Martin's Press, 1967.
- SUTTER FICHTNER, Paula, *Terror and Toleration. The Habsburg Empire Confronts Islam, 1526-1850*, London, Reaktion Books, 2008.
- TOLAN, John V., *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination*, New York, Columbia University Press, 2002.
- VITKUS, Daniel J., «Early Modern Orientalism: Representations of Islam in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe», en *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, ed. David R. Blanks y Michael Frassetto, New York, St. Martin's Press, 1999, pp. 207-230.

- WATT, William Montgomery, *Muslim-Christian Encounters. Perceptions and Misperceptions*, London/New York, Routledge, 1991.
- WHEATCROFT, Andrew, *Infidels. A History of the Conflict between Christendom and Islam*, New York, Random House, 2004.
- WRATISLAW, Wenceslas, *Adventures of Baron Wenceslas Wratislaw of Mitrowitz*, trad. A. H. Wratislaw, London, Bell and Daldy, 1862.

Hacia una edición anotada con introducción crítica de la *Segunda parte de la Historia general llamada índica* [1572] de Pedro Sarmiento de Gamboa

Aleksín Ortega

The Graduate Center - City University of New York

Después de la llegada al Perú del virrey Francisco de Toledo y tras la consecuente muerte del último inca Túpac Amaru en 1572, la corona española será capaz de organizar el virreinato del Perú en una manera más efectiva. Toledo llegó a tierras andinas con claros objetivos: por un lado organizar el territorio, no solamente para los españoles, sino también para la población indígena, y por otro lado con la finalidad de eliminar, o por lo menos debilitar, los esfuerzos de los últimos descendientes de los incas que aún luchaban en contra de la colonización desde el enclave en Vilcabamba. Sin embargo, se podría resumir que la misión de Toledo en el Perú fue justificar definitivamente la conquista y la posesión legal de los territorios andinos por parte de la corona española. Dentro de su plan organizativo Toledo encargó, entre los años 1570 y 1572, recaudar información sobre el gobierno de los incas con la intención de probar que los antiguos gobernantes andinos habían sido usurpadores y tiranos. Para tal empresa se convocó a descendientes de los gobernantes o jefes incas de las regiones del Cusco, Guamanga, Jauja y Yucay, entre otras, a quienes se les pidió que narraran sus respectivas historias. Toledo encargó a Pedro Sarmiento de Gamboa, quien ya servía en el proyecto toledano en calidad de cosmógrafo, explorador y cronista, que redactara una historia de los incas. Sarmiento de Gamboa concluye su tarea el 4 de marzo de 1572 otorgándole a su texto el título de *Segunda parte* de lo que debió ser su *Historia general llamada índica*. El autor había planificado redactar una primera parte, la que titularía *Historia natural de estas tierras*, así como una tercera constituida por una historia del Perú desde la llegada de los españoles hasta el año 1572; sin embargo dicho proyecto

nunca se concretizó¹. Sabemos, como nos lo indica el mismo cronista, que una vez terminada la obra, esta fue leída a los informantes, curacas y testigos indígenas quienes por medio de intérpretes sugirieron cambios o correcciones, los cuales fueron aceptados por el autor y posteriormente aplicados. Los errores que los indígenas apuntaron se relacionaban sobre todo con topónimos y nombres de jefes locales en ciertas zonas, pero no se indicaron incorrecciones en cuanto a los hechos históricos los cuales fueron confirmados como verdaderos. Una vez que terminó de «certificar» su obra por los descendientes de los antiguos jefes indígenas, el manuscrito fue enviado a España acompañado de una carta dirigida al rey Felipe II escrita por el mismo virrey. A este envió Toledo sumó cuatro paños que él había mandado tejer, en los que se representaban retratos de los incas y sus collas y sus respectivos árboles genealógicos, hechos de sus reinados, así como leyendas sobre el dios Viracocha y un mapa del Perú que fue diseñado por el mismo Sarmiento de Gamboa. Lamentablemente, hasta la fecha tanto los paños como el mapa no han sido encontrados. Si bien el manuscrito llegó a manos del rey, parece que no llamó mucho su atención ni la de la corte y todo parece indicar que cayó en el olvido. Siglos más tarde, afortunadamente, el manuscrito llegó a la colección de Abraham Gronovius y en 1785 pasó a formar parte de los archivos de la Biblioteca de la Universidad de Gotinga donde hoy se preserva, catalogado bajo la signatura 809.

A pesar de la singularidad de esta versión española de la historia incaica, en las últimas décadas los estudios aparecidos han sido parciales, existen como se expone a continuación acercamientos críticos, pero ninguno de ellos compone un trabajo completo de análisis. La *Historia índica* permaneció sin editarse hasta 1906 cuando Richard Pietschmann la publicara, anotara y editara, presentándola con una comprensiva introducción escrita en alemán. Un año más tarde el académico inglés Sir Clements Markham publicó una traducción al inglés acompañada de un corto estudio introductorio. A estas dos primeras publicaciones del manuscrito le siguió en 1942 una segunda edición en español, publicada por Roberto Levillier, sin embargo, este trabajo aparece como parte del tercer volumen de su libro, *Francisco de Toledo: supremo organizador del Perú*. A diferencia de Pietschmann, Levillier compara la crónica de Gamboa con otras historias, como los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, entre otras, sin embargo su trabajo no constituye una edición crítica. Al comparar la crónica de Sarmiento de Gamboa con las de Garcilaso y Bartolomé de las Casas, Levillier solo critica las ideas de estos historiadores concernientes a la cultura incaica y sorprendentemente defiende la ideología del texto de Sarmiento de Gamboa, es decir reafirma el concepto de la tiranía de las dinastías incas. En el mismo año, 1942, Ángel Rosenblat publicó una tercera edición, también en español; si bien es cierto que este trabajo incluye un extenso ensayo sobre la vida y obra de Gamboa, los comentarios críticos dedicados a la *Segunda parte de la Historia índica* son escasos. Recientemente, en el año 2001, Ramón Alba publicó una edición de la crónica en cuyo prólogo recopila información sobre Sarmiento de Gamboa, su vida, viajes al Estrecho de Magallanes y una corta historia del manuscrito; sin embargo esta edición no propone un análisis crítico de la *Historia*. El acercamiento

¹ Sarmiento de Gamboa, *La «Historia índica»*, p. 16.

más actual a la obra ha sido una traducción al inglés acompañada de un interesante e iluminador ensayo introductorio, esfuerzo que fue encabezado por los profesores estadounidenses Brian Bauer y Vania Smith.

En virtud de esta carencia de material crítico contemporáneo y con la finalidad de volver a rescatar el interés en esta crónica dentro de los estudios coloniales, me propongo elaborar una edición anotada de la *Segunda parte de la Historia índica* de Sarmiento de Gamboa acompañada de una introducción crítica, para lo cual me planteo tres etapas definidas: 1) una nueva transcripción del manuscrito de Gotinga (con la búsqueda paralela de otras copias manuscritas o impresas que pudieran aportar un texto final más completo); 2) un estudio de las *Informaciones y Relaciones* toledanas y otros documentos oficiales tales como las *Cartas y papeles del Perú*, en los que pudiera encontrar más información sobre cómo Toledo trató el tema de las religiones y mitos incaicos, y finalmente, 3) un estudio comparativo entre otras historias o crónicas oficiales escritas por españoles durante el período toledano y post-toledano, con el objetivo de analizar la retórica utilizada en cuanto al tema de la mitología andina e incaica; así también estudiar el tratamiento de la historia de los pueblos andinos, su aprehensión e incomprensión, su valoración y desvalorización y, siguiendo la propuesta teórica de Walter D. Mignolo², su consecuente colonización.

El breve análisis que se presenta a continuación se centra en cómo Sarmiento de Gamboa examina los mitos y leyendas redactadas en el capítulo sexto y séptimo. Sarmiento de Gamboa divide su *Segunda parte de la Historia índica* en 71 capítulos, en su gran mayoría dedicados a narrar las vidas, gobiernos y obras de los 12 incas. Termina su versión con una corta mención sobre la llegada de Pizarro a Cajamarca y la muerte de Atahualpa. En los primeros trece capítulos se dedica a explicar la teoría de que los habitantes del continente americano podrían ser los descendientes directos de la desaparecida isla Atlántida, para luego pasar a presentar su recopilación de los diferentes mitos o leyendas incaicas sobre la creación del mundo, los primeros habitantes de las tierras andinas y el origen de los incas del Cusco.

La *Segunda parte de la Historia índica* comienza con un somero tratado sobre la antigua división de la Tierra y la descripción de la antigua isla Atlántida, en el que Sarmiento de Gamboa concluye con estas líneas:

De manera que lo que de aquí se ha de colegir es que la Nueva España y sus provincias fueron pobladas de griegos, y los de Catígara de judíos; y los de los ricos y poderosísimos reinos del Perú y contérminas provincias fueron Atlánticos, los cuales fueron deducidos de aquellos primeros mesopotamios o caldeos, pobladores del mundo. Estas y otras cosas con ellas, que por seguir brevedad no se traen, son razones historiales fidedignas en su cualidad, para sacar lo que los hombres de razón y letras han de creer de los pobladores de estas tierras. Para que sepa llevar atención en la lectura de lo que estos bárbaros del Perú cuentan de su origen y señorío tiránico de los incas *capacs* y en las fábulas y desatinos que narran, sepa discernir lo vero de lo falso y en qué modo y cómo algunos de sus desatinos en algo aluden a cosas verdaderas entre nosotros averiguadas y tenidas por tales, por tanto oiga con atención el

² Mignolo, 2010.

lector, y lea la más sabrosa y peregrina historia de bárbaros que se lee hasta hoy de nación política en el mundo³.

El tema del origen de los habitantes de las Indias occidentales preocupó mucho a los intelectuales europeos, quienes en su afán de explicarse el origen de los indígenas llegaron a considerarlos como descendientes de uno de los hijos de Noé. Para el erudito europeo del Siglo de Oro se convirtió en un reto integrar estos nuevos pueblos en lo que se consideraba, en la época, la verdadera historia, la de la creación y población del mundo según la Biblia; texto al cual se aferraron como modelo y patrón para fijar a través de ella toda la nueva historia. Una forma de acreditar las conexiones entre los americanos y los europeos fue recurrir a los filósofos clásicos, en especial Platón, y la reelaboración del mito de la Antártida; Sarmiento de Gamboa mediante esta presentación de su historia procura establecer un enlace, el cual le permitirá excusar la conquista y colonización ya que, los indígenas peruanos, como hermanos descendientes de un mismo tronco, deberían ser rescatados del yugo de la tiranía incaica a la cual habían estado sometidos por varios años.

Después de esta breve introducción sobre el posible origen de los pobladores americanos, en especial los andinos de la manera como él mismo lo entiende, Sarmiento de Gamboa relata, o se debería quizás decir, intenta comunicar de manera imparcial la creencia andina sobre la creación en estos términos:

Como estas naciones bárbaras de indios carecieron siempre de letras, no tuvieron cómo poder conservar los monumentos y memorias de sus tiempos, edades y mayores vera y ordenadamente. Y como el demonio, que siempre procura el daño del linaje humano, viese a estos desventurados fáciles en el creer y tímidos para obedecer, introdujóles muchas ilusiones, mentiras y fraudes, haciéndoles entender que él los había creado al principio, y que después por sus maldades y pecados los había destruido con diluvio y los había tornado a crear, y dádoles comidas y modos de conservarse. Y como por ventura antes tenían alguna noticia, que de boca en boca hasta ellos había llegado, de sus primogenitores de la verdad de lo pasado, y mezclándola con los cuentos del demonio y con otras cosas que ellos mudarían, compondrían y añadirían, como suele hacerse en todas naciones, hicieron una ensalada graciosa, aunque notable en algunas cosas para los curiosos que saben considerar y discurrir por las cosas humanas.

[...] Mas pues hemos de escribir lo que ellos dicen y no lo que nosotros entendemos en esta parte, oigamos lo que tienen de sus primeras edades, y después vendremos a la envejecida y cruel tiranía de los incas tiranos, que tantos tiempos tuvieron opresos estos reinos del Perú.

Sea de una manera o de otra, que en fin todos concuerdan en que la creación de estas gentes la hizo el dicho Viracocha el cual tienen noticia que fue un hombre de mediana estatura, blanco y vestido de una ropa blanca a manera de alba ceñida por el cuerpo y traía un báculo y un libro⁴ en las manos⁵.

³ Sarmiento de Gamboa, *La «Historia índica»*, pp. 28-29.

⁴ Como nota aparte, resalta la mención de un producto cultural foráneo a la cultura andina, el libro. Viracocha se nos presenta como un hombre de tez blanca con un báculo, descripción que no nos sorprende, ya que entre los indígenas debido a la extensión geográfica del imperio puede haber sido muy posible que antes de la mezcla con los europeos se haya podido hallar personas de tez clara, así también el uso de báculos era común en el incanato, sobre todo entre personas de rango. Sin embargo, el libro sería un elemento totalmente anacrónico si tomamos en cuenta la distancia cronológica entre las leyendas incas y la llegada de los europeos.

En cuanto a la referencia al diluvio, en otra parte del texto se recopila:

Y sobre todo les envié un diluvio general, al cual ellos llaman *uñu pachacutz*; que quiere decir ‘agua que trastornó la tierra’. Y dicen que llovió sesenta días y sesenta noches, y que se anegó todo lo creado, y que sólo quedaron algunas señales de los que se convirtieron en piedras para memoria del hecho y para ejemplo a los venideros en los edificios de Pucara, que es sesenta leguas del Cuzco. También dicen algunas naciones, fuera de los Cuzcos, que se salvaron de este diluvio algunos para propagación del siglo venidero. Y en cada nación hay fábula particular, que ellos cuentan, de cómo sus padres primeros, después del diluvio, se salvaron de las aguas⁶.

Este no es el único mito andino sobre la creación y primera destrucción del mundo que Sarmiento de Gamboa recopila en su crónica; nuestro autor menciona constantemente que cada región del antiguo Perú tenía sus propios mitos, algunos muy similares y otros totalmente distintos. Sarmiento de Gamboa rescata el relato del diluvio universal como el elemento conector entre la historia europea y la andina, sin embargo no con la intención de fusionarlas y aceptar a la segunda como válida, sino con el claro objetivo de desprestigiar las otras explicaciones que no coincidan con el pensamiento europeo, tildándolas de «fábula[s] ridícula[s] [que] tienen estos bárbaros de su creación y afirmanla[s] y créenla[s], como si realmente así la[s] vieran ser y pasar»⁷.

Sarmiento de Gamboa presenta sus narraciones de los mitos indígenas tildándolas siempre de ilusiones. El *DRAE* nos recuerda que *ilusión* es todo concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugerido por la imaginación o causado por engaño de los sentidos. El concepto ‘imaginación’ tuvo una connotación negativa y demoníaca en el siglo XVI, porque se pensaba que la manera más insidiosa y eficaz en que se podía manifestar el poder maligno era a través de la imaginación de cada individuo⁸. Para Sarmiento de Gamboa el mundo andino (con sus historias sobre su creación) es uno paralelo, parecido al cristiano pero confundido por la obra del demonio. Nuestro autor explica que el rey del mal ha intervenido y trastocado las cosas, poniéndolas a su favor. La verdad primigenia es 1a de la Biblia: hay una creación, un castigo por diluvio y una recreación, pero en este mundo paralelo todo ello, al ser obra del demonio, se nos presenta bajo un cariz negativo. Sarmiento de Gamboa no cuestiona ni el origen ni el diluvio como verdades universales, ya que inclusive en la cultura inca no dejan de haber sucedido. Es más, el énfasis del relato mítico de la creación del mundo y de la población de los territorios andinos que Sarmiento de Gamboa nos presenta se centra en el diluvio, si bien menciona la existencia de otras fábulas, solamente proporciona una más, la de los hermanos Cañari, obviando todas las demás que no incluyen al diluvio como una de las explicaciones. Existe entonces en Sarmiento de

Me inclino a explicar esta mención como un simple error de apropiación cultural, es decir, es muy probable que el Viracocha que describían los indígenas tuvo que sostener en sus manos algún artículo que sirviera para preservar la memoria, lo que en el mundo occidental equivaldría a un libro, pero en el andino o bien pudo haber sido un quipu, lienzos o pinturas. La confusión de instrumentos culturales aquí parece ser un desliz del autor en su intención de relatar a una audiencia europea los mitos indígenas.

⁵ Sarmiento de Gamboa, *La «Historia índica»*, pp. 39-44.

⁶ Sarmiento de Gamboa, *La «Historia índica»*, p. 40.

⁷ Sarmiento de Gamboa, *La «Historia índica»*, p. 46.

⁸ Mac Cormack, 1991, p. 17.

Gamboa una clara intención selectiva entre lo que es digno de contar y lo que se debe de esconder u obviar. Descarta rápidamente toda información que no coincida con la que se encuentra en la Biblia. Como anota Lydia Fossa, podemos captar entre los intelectuales españoles durante los primeros años de la colonización una cierta ansiedad al intentar incorporar lo nuevo a sus propias concepciones de la organización del tiempo y la historia⁹. Esta probablemente sea la razón por la cual Sarmiento de Gamboa en algunos fragmentos de la narración rápidamente desdeña las creencias indígenas sobre la creación el mundo.

En conclusión, de esta aproximación parcial a la crónica podemos extraer de la *Segunda parte de la Historia índica* de Sarmiento de Gamboa una evidente preocupación en asociar ambas historias; nuestro autor logra a su manera dicha fusión mediante la selección de los mitos andinos que mejor le puedan servir para así, a través de la creación de una nueva historia, unir ambos mundos. Asimismo, cabe recordar que su trabajo obedece a los intereses políticos de su benefactor, el virrey Toledo, de ahí que sea innegable el énfasis que nuestro cronista pone en demostrar la tiranía de los antiguos reyes andinos. Sin embargo, la *Segunda parte de la Historia índica* guarda todavía por explorar otros aspectos, los que nos podrían ayudar a dilucidar la manera cómo los colonizadores del siglo XVI aprendían y asimilaban el mundo indígena que permanecía aún difuso ante sus ojos. Es mi objetivo sacar a relucir estas y otras temáticas al concluir mi análisis completo de esta singular crónica.

Referencias bibliográficas

- Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, Madrid, RAE, 2001.
- FERNÁNDEZ, Christian, «Consideraciones para una edición crítica de la *Segunda parte de la Historia general llamada índica* de Pedro Sarmiento de Gamboa», *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias; una propuesta interdisciplinar*, 2004, pp. 319-25.
- FOSSA, Lydia, *Narrativas problemáticas: Los inkas bajo la pluma española*, Lima, IEP Instituto de Estudios Peruanos / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- LEVILLIER, Roberto, *Don Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú. Su vida y su obra (1515-1572)*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso Argentino (Colección de Publicaciones Históricas de la Biblioteca del Congreso Argentino), 1935, vol. I.
- MAC CORMACK, Sabine, *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- MIGNOLO, Walter, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2010.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro, *Historia de los Incas*, ed. Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé, 1949.
- , *Historia de los incas*, ed. Ramón Alba, Madrid, Miraguano/Ediciones Polífemo, 1988.
- , *History of the Incas by Pedro Sarmiento de Gamboa*, ed. Sir Clements Markham, Cambridge, Hakluyt Soc., 1907.
- , *La «Historia índica» de Pedro Sarmiento de Gamboa*, ed. Richard Pietschmann, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1964.
- , *The History of the Incas*, ed. Brian Bauer y Vania Smith, Austin, University of Texas Press, 2007.

⁹ Fossa, 2006, p. 486.

Los niveles relacionales entre don Quijote y Sancho

Ángel Pérez Martínez

Universidad del Pacífico, Lima

Quisiera proponer lo que he llamado estadios relacionales entre don Quijote y Sancho, y que pueden aportar elementos a la comprensión de la comunicación entre los dos personajes. Dichas relaciones no son solo secuenciales sino que se yuxtaponen insertándose y elevando la relación de alteridad. Para ello he realizado una serie de análisis textuales siguiendo, en la medida de lo posible el orden planteado por Cervantes.

EL HIDALGO Y EL LABRIEGO (LOS VECINOS)

El vínculo entre don Quijote y Sancho entonces como un contrato cuya promesa es el gobierno de una ínsula y el pago de ciertos honorarios por las labores de escudero¹. Para el lector dicha promesa, planteada desde la locura del protagonista, es una fantasía cuya probabilidad de ser realizada es casi nula. Sin embargo, y gracias a las peripecias catalanas, don Quijote tendrá luego la posibilidad de ofrecer a Sancho la fantasmiosa responsabilidad.

En las primeras páginas del *Quijote* Sancho Panza es un analfabeto, «hombre de bien —si es que ese título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera»². Es, pues un hombre recto, pero de poca formación. Notemos que Cervantes no dice que Sancho fuera un tonto; nunca descalifica su capacidad de entendimiento. Esto es curioso, pues muchos identifican a Sancho como un bruto, cuando en realidad el planteamiento cervantino es el de un hombre sin educación lo que no pone en tela de

¹ Cervantes, *Don Quijote*, II, 28, p. 945.

² Cervantes, *Don Quijote*, I, 7, p. 99.

juicio su inteligencia. Precisamente el proceso de crecimiento de Sancho se da en la comunicación con don Quijote.

Quisiera proponer lo que he llamado estadios relacionales entre don Quijote y Sancho³. Dichas relaciones no son solo secuenciales sino que se yuxtaponen insertándose y elevando la relación de alteridad.

La primera de estas relaciones es la de *vecinos*, y, para ser más exactos, la relación que podría haber entre un hidalgo y un labriego, que solía ser una relación de respeto y en algunos casos de servicio.

Aunque Sancho Panza no estaba empleado por Alonso Quijano, se conocían de vista. Cuando Alonso Quijano pasa de hidalgo sosegado a caballero andante se aproxima a Sancho para proponerle que entre a su servicio. Sobre esta primera relación no hay mucho que decir, pues casi nada cuenta Cervantes de ello en la novela, salvo las coincidencias en las remembranzas posteriores sobre el lugar común. Aunque sería muy interesante profundizar en el *statu quo* de estas dos posiciones sociales en el Siglo de Oro español.

EL CABALLERO Y EL ESCUDERO

El segundo estadio de relación es el de la *caballería*. En esta relación don Quijote es el caballero y Sancho el escudero. Al inicio para Sancho es muy difícil comprender los límites y obligaciones de dicho trabajo. La historia es una constante escuela caballeresca para el escudero. Los «has de saber Sancho» están en el relato⁴ como una muestra de la actitud pedagógica de don Quijote. Así el labriego entenderá paulatinamente sus obligaciones y todo lo referente al ejercicio de la caballería. Pero la educación de Sancho no se restringe al tema caballeresco, digamos que abarca otras áreas como lo muestran estas palabras de don Quijote, describiendo el poco silencio de su escudero:

[...] que en cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejas estimar en más. Sí, que Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, conde fue de la ínsula Firme; y se lee dél que siempre hablaba a su señor con la gorra en la mano, inclinada la cabeza y doblado el cuerpo more turquesco. Pues, ¿qué diremos de Gasabal, escudero de don Galaor, que fue tan callado que, para declararnos la excelencia de su maravilloso silencio, sola una vez se nombra su nombre en toda aquella tan grande como verdadera historia? De todo lo que he dicho has de inferir, Sancho, que es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado y de caballero a escudero⁵.

Entre los temas tratados por don Quijote y Sancho están los referentes al alimento, el uso correcto del lenguaje, las relaciones interpersonales, el amor, la fe, la vida en sociedad, los matices fisonómicos de las personas, y ciertas aproximaciones a la realidad. Son también numerosas las explicaciones de alucinaciones quijotescas como la

³ Pérez Martínez, 2005, p. 84.

⁴ Cervantes, *Don Quijote*, I, 18, p. 189; I, 20, p. 208; I, 20, p. 221; I, 25, p. 285; II, 10, p. 701; II, 28, p. 863; II, 29, p. 868.

⁵ Cervantes, *Don Quijote*, I, 20, p. 221.

del bálsamo de Fierabrás⁶ o el de las ovejas que don Quijote cree que son ejércitos⁷. Si bien Sancho al inicio cree a pie juntillas lo que dice su amo, poco a poco se irá dando cuenta de que el caballero no siempre asienta el juicio en la realidad. En este punto es importante destacar que Sancho no reduce a don Quijote a una situación de locura. A pesar de que Sancho piensa que su amo no actúa siempre con sensatez, cree que es un buen caballero e incluso habla de él como el mejor del mundo. Al principio de la segunda parte dará testimonio de lo contento que está de salir a vivir aventuras con él⁸. Resulta por lo menos curioso el que Sancho no descalifique a don Quijote, incluso habiendo aprendido a seguir la cuerda de sus locuras, y hasta a engañarlo como en el episodio de Sierra Morena. El razonamiento del escudero es así cuando le envía a buscar a Dulcinea:

Este mi amo, por mil señales, he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, si es verdadero el refrán que dice: «Dime con quién andas, decirte he quién eres», y el otro de «No con quien naces, sino con quien paces»⁹.

En esta frase hay una insinuación de que las historias de su amo no le parecen del todo insensatas, si no ¿cuál sería la razón por la que Sancho sigue a don Quijote? Según Ciriaco Morón Arroyo¹⁰, Sancho también sufre un tipo de enajenación, la de la ignorancia y la ingenuidad, que lo lleva a creer a pie juntillas todo lo que le dice don Quijote. En esa línea, y aunque la cita pareciera demostrar una vuelta a la sensatez por parte de Sancho, el mismo escudero se desdice luego cuando conversa con don Diego de Miranda en el episodio de los leones y señala que su amo no es loco, sino atrevido:

— Pues, ¿tan loco es vuestro amo —respondió el hidalgo—, que teméis, y creéis que se ha de tomar con tan fieros animales?

— No es loco —respondió Sancho—, sino atrevido.

— Yo haré que no lo sea —replicó el hidalgo¹¹.

Sancho confiará en don Quijote a un nivel físico, pues como él señala es ducho en el ejercicio de las armas¹², y también a un nivel psicológico, ya que don Quijote es capaz de ver la realidad florida en profundidades y mazmorras¹³. El nivel relacional sigue progresando y nos encontramos en el tercer estadio relacional, el *pedagógico*.

⁶ Cervantes, *Don Quijote*, I, 10, p. 114.

⁷ Cervantes, *Don Quijote*, I, 18, p. 188.

⁸ Cervantes, *Don Quijote*, II, 5, p. 663.

⁹ Cervantes, *Don Quijote*, II, 10, p. 703.

¹⁰ Morón Arroyo, 2005, p. 249.

¹¹ Cervantes, *Don Quijote*, II, 17, p. 763.

¹² Cervantes, *Don Quijote*, II, 53, p. 1062.

¹³ Cervantes, *Don Quijote*, II, 55, p. 1079.

EL MAESTRO Y EL ALUMNO

Dicho nivel se ve ejemplificado en los capítulos referentes al gobierno de la ínsula por parte de Sancho. Aquí el papel pedagógico de don Quijote ya no es intermitente sino que pasa a ser primordial:

En esto llegó don Quijote, y, sabiendo lo que pasaba y la celeridad con que Sancho se había de partir a su gobierno, con licencia del duque le tomó por la mano y se fue con él a su estancia, con intención de aconsejarle cómo se había de haber en su oficio¹⁴.

Las primeras recomendaciones que don Quijote realiza se hallan en la línea de la humildad y del mirar de dónde le ha venido la gracia de ser gobernador. Don Quijote querrá ser consejero de Sancho, será para él otro Catón, y querrá que éste sea consciente del «mar proceloso» en el que se engolfará. Una serie de señales nos hacen pensar en la mayor cercanía en este nuevo estadio. La distancia comunicativa entre los dos personajes se ha reducido.

En el caso del estadio anterior, la distancia física es la que separa a las dos monturas, mientras caballero y escudero caminan por la campiña y los caminos. A esta distancia usual —de mayor proximidad que la del primero (la de la vecindad)— se suma la altura de don Quijote sentado sobre Rocinante, de mayor alzada que el Rucio; don Quijote y Sancho hablan de esa manera, en la mayoría de los casos, a varios metros de distancia, o a campo raso sobre la tierra. Sin embargo, en esta ocasión los dos se recogen en la misma habitación, por iniciativa de don Quijote, quien «le tomó por la mano y se fue con él a su estancia», «cerró tras sí la puerta» y «casi por fuerza» obliga a Sancho a sentarse junto a él. La distancia y la altura son distintas. La voz del caballero, alta en los caminos se hace ahora «reposada», se abre un nuevo ámbito.

En el capítulo cuarenta y tres de la segunda parte el narrador señala con claridad que cualquiera que hubiera escuchado a don Quijote pensaría que fuera «persona muy cuerda y mejor intencionada». Y es que el discurso del capítulo cuarenta y dos está lleno de sabiduría. Los consejos se hallan en la prosa repartidos sin distinción. Las recomendaciones que don Quijote hace a Sancho apuntan a una realización efectiva y justa del gobierno, pero sobre todo son (como el mismo caballero dice) documentos que han de adornar su alma. Como corolario de ello están las consecuencias futuras que don Quijote vislumbra si Sancho cumple lo recomendado:

Si estos preceptos y estas reglas sigues, Sancho, serán luengos tus días, tu fama será eterna, tus premios colmados, tu felicidad indecible, casarás tus hijos como quisieres, títulos tendrán ellos y tus nietos, vivirás en paz y beneplácito de las gentes, y en los últimos pasos de la vida te alcanzará el de la muerte, en vejez suave y madura, y cerrarán tus ojos las tiernas y delicadas manos de tus terceros netezuelos¹⁵.

A los consejos del alma les suceden los del cuerpo. Sancho pide a don Quijote que, dada la sustancia de sus consejos, y su poca memoria, se los dé por escrito. A lo que don Quijote accede luego de enfadarse un poco de la terquedad de Sancho por seguir

¹⁴ Cervantes, *Don Quijote*, II, 42, p. 969.

¹⁵ Cervantes, *Don Quijote*, II, 42, p. 972.

hablando mediante refranes. Estos párrafos son un brevísimo manual de buenas maneras.

Hay todavía más. Me refiero a la carta que don Quijote le envía a Sancho y que completa los consejos que le dio en persona¹⁶. Pareciera que la misiva de don Quijote es un recordatorio, pues algunos de estos consejos ya han sido mencionados anteriormente.

En los episodios del gobierno de la ínsula Sancho Panza revela su particular y profunda concepción de la justicia, una comprensión que supera los problemas teóricos y que, a la manera salomónica, resuelve los desequilibrios con ingenio y piedad. Hay un paso de esa minoría de edad a la dimensión de los principios, gracias en gran parte a las aventuras realizadas y a las enseñanzas de su amo. El gobierno de la ínsula es también el seguimiento de los consejos de don Quijote que Américo Castro ve como ejemplo de las circunstancias del humanismo y como reflejo de una justicia natural¹⁷. Hay ecos aristotélicos cuando se deja ver que a partir de la experiencia, Sancho profundiza en la realidad. Y don Quijote también señala esto cuando dice «Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas»¹⁸. La sensatez de Sancho se revela en otras partes de la novela, como en el pasaje en que don Quijote se encuentra con Roque Guinart, y donde Sancho —como ya hemos mencionado— señalará que la justicia es tan necesaria que se ha de aplicar incluso entre los ladrones¹⁹. En ciertas escenas anteriores hemos visto la utilización de la justicia por un loco, ahora se presenta el gobierno de un iletrado; en los dos casos Cervantes les da a sus personajes una riqueza y una capacidad moral relevantes, lo cual es un enriquecimiento notable en el desarrollo de la técnica novelística.

LOS AMIGOS

El trato entre don Quijote y Sancho va enriqueciéndose conforme avanza la novela. Incluso antes del episodio de la ínsula Sancho va cogiendo gusto al campear y a las aventuras. La obsesión sobre el contrato y la recompensa prometida deja lugar, de vez en cuando, a otros pensamientos.

Y, en tanto que él iba de aquella manera menudeando tragos, no se le acordaba de ninguna promesa que su amo le hubiese hecho, ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando las aventuras, por peligrosas que fuesen²⁰.

Desde el inicio don Quijote invita a Sancho a una relación mayor. Quizás, más allá de las formalidades, la invitación primordial sea la del diálogo. La presencia del mismo

¹⁶ Cervantes, *Don Quijote*, II, 51, p. 995.

¹⁷ «Sentido análogo nos brindan las maravillosas sentencias de Sancho como gobernador de la ínsula. No hay que insistir en su análisis, por estar aquellas en la memoria de todos. La demostración de que nos encontramos realmente en zona preparada por el humanismo, la hallamos en el elogio de la sencilla justicia de los musulmanes, poetizada por Cervantes, de la misma suerte que Mal Lara o Gómara idealizan las costumbres de los indios americanos, por más próximos a lo natural» (Castro, 1987, p. 205).

¹⁸ Cervantes, *Don Quijote*, I, 21, p. 223.

¹⁹ Álvarez Vigaray, 1987, p. 50.

²⁰ Cervantes, *Don Quijote*, I, 8, p. 98.

penetra toda la novela. Don Quijote es un hombre de diálogo, incansable en ellos, en los que enseña, precisa y escucha. En base a estos diálogos se desarrollan los estadios relacionales a los que nos hemos referido y en los que la amistad pudiera ser un corolario.

El grado de intimidad entre don Quijote y Sancho es paulatino. Esta graduación comunicativa no deja de ser interesante. Poco a poco, asoman en la historia esas muestras de simpatía en las que el afecto y la comunicación se van intensificando. Al inicio Sancho se aproxima a su señor desde la perspectiva de servidor, luego se pecatará de la falta de sensatez de su amo en ciertos asuntos, para llegar a ciertas crisis. Una de ellas sucede cuando su amo embiste a los rebaños pensando que eran ejércitos. Los pastores apedrean al caballero, y Sancho, al asistirlo, pensaba en abandonar su servicio:

Maldíjose de nuevo, y propuso en su corazón de dejar a su amo y volverse a su tierra, aunque perdiese el salario de lo servido y las esperanzas del gobierno de la prometida ínsula²¹.

Nótese que la reflexión de Sancho pasa por la pérdida del salario y lo ajustado en el contrato. Demasiados males recibía, para aquello a lo que habría de renunciar. Sin embargo, el pensamiento de Sancho en horas aciagas no deja de ser eso, un pensamiento en tiempos malos. No pasan muchas páginas más, y en otro episodio, el de los encamisados, Sancho hace una reflexión muy diferente sobre su amo:

Todo lo miraba Sancho, admirado del ardimiento de su señor, y decía entre sí: -Sin duda este mi amo es tan valiente y esforzado como él dice²².

De manera que Sancho conoce y acepta a don Quijote paulatinamente. Y en ese acercamiento aprende a quererlo tal como es.

Podemos también referirnos a la invitación al diálogo describiendo los vocativos utilizados por el caballero. Al principio lo hace señalándolo como amigo, bajo una cláusula común de relación, que es la del nombre y el apellido. Lo llama como «amigo Sancho Panza» en el capítulo siete de la primera parte²³, luego «amigo Sancho» un capítulo más allá²⁴ y no muy lejos simplemente «amigo»²⁵. El epíteto más utilizado es el de “amigo Sancho” que aparece cincuenta y nueve veces en la novela. Aunque decir amigo a alguien no implicaba necesariamente una relación de amistad (es de uso común en el tiempo de Cervantes), la cantidad de apariciones del término no parece ser gratuita.

Y Sancho, ¿se siente amigo de don Quijote? como toca a su condición, no se considera igual al caballero y por lo tanto no lo trata como amigo. Pero la conciencia del desnivel social por parte de Sancho no es debida a la ausencia de afecto o cercanía sino a la extrema conciencia de su rol. Ahora bien, desde el nivel de escudero Sancho tiene una gran cercanía con su amo, y aunque podríamos decir que Sancho no trata

²¹ Cervantes, *Don Quijote*, I, 18, p. 196.

²² Cervantes, *Don Quijote*, I, 19, p. 203.

²³ Cervantes, *Don Quijote*, I, 7, p. 93.

²⁴ Cervantes, *Don Quijote*, I, 28, p. 96.

²⁵ Cervantes, *Don Quijote*, I, 10, p. 113.

como a un igual a don Quijote, también podemos señalar que Sancho escudero considera amigo a su señor.

Una de las señales de la amistad es el conocimiento del otro. En ese sentido será útil comparar dos párrafos para atisbar el nivel de comprensión mutua que alcanzan caballero y escudero. El primer párrafo escogido para este análisis es el de la segunda salida. Se trata del episodio en que se acercan unos frailes y don Quijote piensa que son encantadores. De esta manera realiza su enajenada descripción del fenómeno:

— O yo me engaño, o ésta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto; porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser, y son sin duda, algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío²⁶.

La respuesta de Sancho es de enfrentamiento directo con la de don Quijote. Sancho ve otra cosa y la dice, todavía no es consciente de los desvaríos de su amo, aunque ya ha sido testigo del disparate de los molinos de viento.

— Peor será esto que los molinos de viento —dijo Sancho. Mire, señor, que aquéllos son frailes de San Benito, y el coche debe de ser de alguna gente pasajera. Mire que digo que mire bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe.

— Ya te he dicho, Sancho —respondió don Quijote—, que sabes poco de achaque de aventuras; lo que yo digo es verdad, y ahora lo verás²⁷.

A lo que el caballero responderá señalando la poca habilidad de Sancho en comprender las aventuras. El esquema de esta conversación se repite numerosas veces a lo largo de la novela. Definición de don Quijote, contraposición de Sancho y desdén de la réplica por parte de don Quijote.

Sin embargo más adelante la comparación es con un episodio que se encuentra en el otro extremo de la obra, en el capítulo setenta y tres de la segunda parte. Caballero y escudero están muy cerca de su aldea, en medio de ese regreso forzado y melancólico. Quedan pocas páginas en el libro y es el último acontecimiento que don Quijote y Sancho comparten en la campiña. La relación se ha hecho ya familiar al lector, el conocimiento mutuo ha ido progresando y aunque la maduración se da en los dos personajes es más clara en Sancho. Así está descrito el pasaje:

Queríale responder Sancho, cuando se lo estorbó ver que por aquella campaña venía huyendo una liebre, seguida de muchos galgos y cazadores, la cual, temerosa, se vino a recoger y a agazapar debajo de los pies del rucio. Cogióla Sancho a mano salva y presentósele a don Quijote, el cual estaba diciendo:

— Malum signum! Malum signum! Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece!²⁸

Don Quijote ha querido ver como un mal augurio la frase de un mozo que se refería a una jaula de grillos. La frase en cuestión era «no la has de ver más en tu vida» y don

²⁶ Cervantes, *Don Quijote*, I, 8, p. 99.

²⁷ Cervantes, *Don Quijote*, I, 8, p. 99.

²⁸ Cervantes, *Don Quijote*, II, 73, p. 1210.

Quijote la aplica a su deseo de ver a Dulcinea. A continuación sale una liebre corriendo, y don Quijote cree confirmarse el signo. En relación al primer párrafo no hay mayor diferencia, aquí tenemos una apreciación poco sensata de don Quijote. Veamos la respuesta de Sancho:

— Estraño es vuesa merced —dijo Sancho—. Presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora: ella huye, yo la cojo y la pongo en poder de vuesa merced, que la tiene en sus brazos y la regala: ¿qué mala señal es ésta, ni qué mal agüero se puede tomar de aquí?²⁹

La diferencia es que la respuesta de Sancho asume el proceder natural de don Quijote. Ahora no deja que su amo caiga en un disparate sino que él mismo lo imagina, y le da respuesta, aún en el caso de que fuera real la fantasía. Pero la cosa no termina allí. Sancho consigue la jaula de grillos y la pone a vista del caballero. Luego terminará su respuesta diciendo:

— He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agüeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño. Y si no me acuerdo mal, he oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías; y aun vuesa merced mismo me lo dijo los días pasados, dándome a entender que eran tontos todos aquellos cristianos que miraban en agüeros. Y no es menester hacer hincapié en esto, sino pasemos adelante y entremos en nuestra aldea.³⁰

Ahora que Sancho ha hablado don Quijote debería responder según el esquema que se ha repetido tantas veces a lo largo de la obra. Pero no sucede así. No hay respuesta alguna de don Quijote, y como el que calla otorga asistimos a la victoria dialéctica del escudero. En realidad hemos presenciado también un fruto de la maduración de Sancho, sobre todo esa comprensión de los procesos discursivos de su señor.

Ese conocimiento mutuo ha dado paso a una pequeña comunidad de amigos. Tan es así que sólo unas páginas antes del último párrafo comentado, luego del combate con el Caballero de la Blanca Luna, cuando don Quijote y Sancho vuelven hacia su pueblo, establecen juntos un nuevo proyecto vital en donde el intercambio de bienes no aparece y donde la gratificación es un estado existencial. Ese intercambio inicial que parte de la relación entre escudero y amo es superada. Sancho, ante el lecho de muerte de don Quijote, le pedirá ya no el pago de lo acordado, sino nuevas aventuras. Este será el último estadio, el de la amistad.

La novela de Cervantes es la transformación de un convenio conmutativo³¹ en una amistad profunda³². Dicha relación se puede abordar desde la transformación de los personajes, como señaló Madariaga cuando hablaba de la quijotización de Sancho y la

²⁹ Cervantes, *Don Quijote*, II, 73, p. 1210.

³⁰ Cervantes, *Don Quijote*, II, 73, p. 1210.

³¹ Fernández-Victorio, 1970, p. 16.

³² «Cuando los hombres son amigos, ninguna necesidad hay de justicia, pero, aun siendo justos, sí necesitan de la amistad, y parece que son los justos los que son más capaces de amistad» (Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, p. 323).

sanchificación de don Quijote, o desde un punto de vista teórico en cuanto que la perspectiva de uno se mezcla con la del otro.

El escudero va comprendiendo paulatinamente lo que quiere su Señor. Asume su proyecto de manera progresiva y va madurando y conociendo a don Quijote, por eso también terminan no importándole sus errores y renuncian en cierta manera a sus intereses iniciales. Sancho mira a don Quijote desde la ignorancia. No solo la ignorancia de quien no sabe o no conoce, sino también desde la ignorancia del futuro. Deduce por los disparates de su amo que algo anda mal, sin embargo no juzga a don Quijote, no invalida su capacidad como persona. Quizás en Sancho descubramos uno de los grandes ejemplos de sensatez y de justicia en la obra. Respeta, escucha, a pesar de los errores cometidos y de que los sufre en carne propia. Busca corregir sus yerros de la manera que pobremente conoce. Aunque el problema de Sancho es la falta de formación teórica, ello no invalida su atención y aprendizaje de su amo enajenado. En cierta manera el juicio de Sancho sobre don Quijote es el más equilibrado y sugerente de la novela y al que solo se aproxima el Caballero del Verde Gabán. Por ello al final el labrador quisiera volver a los campos a vivir como pastor con su amo³³.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ VIGARAY, Rafael, *El derecho civil en las obras de Cervantes*, Granada, Editorial Comares, 1987.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, Madrid, Gredos, 1985.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes* [1925], Barcelona, Crítica, 1987.
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de academias de la lengua española/Santillana, 2004.
- FERNÁNDEZ-VICTORIO, Servando, *La justicia conmutativa en el avemaría de Francisco Suarez*, Burgos, Diputación Provincial, 1970.
- MARIAS, Julián, *Cervantes, clave española* [1990], Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- PÉREZ, Ángel, *El buen juicio en el Quijote*, Valencia, Pretextos, 2005.

³³ Julián Marías tiene algunas palabras significativas sobre la amistad entre Don Quijote y Sancho: Marías, 1994, p. 184.

La Polonia de Estebanillo González ¿una visión realista o estereotipada?

Marta Pilat Zuzankiewicz

Universidad de Varsovia

La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo (1646) combina los tópicos heredados del género picaresco con las características de la autobiografía soldadesca¹, que florece durante la Guerra de los Treinta Años. El hilo de la acción principal de la obra lo constituye el recurso literario intrínseco de la picaresca: el viaje emprendido por el protagonista, mozo de muchos amos, envuelto en este caso en unos episodios bélicos que forman parte integral de la narración. La novela abunda en datos históricos y referencias a los combates, asedios y saqueos de los que el temeroso mercenario, movido por la codicia, intenta sacar partido. Los acontecimientos narrados enmarcan el itinerario del pícaro en las fechas exactas, de modo que coincide con la cronología de las campañas militares llevadas en Italia, Flandes y Centroeuropa en la primera mitad del siglo XVII.

En su estudio pormenorizado, Jesús Antonio Cid llega a lanzar una nueva luz a la figura de Estebanillo, hidalgo español, nacido alrededor de 1604, hijo de Lorenzo González, pintor natural de Salvatierra de Miño, en Galicia, residente en Roma. Su análisis de las evidencias documentales sobre de la existencia del protagonista demuestra las relaciones que guarda un tal Estebanillo o «Stefanillo», como lo llaman algunos de sus amos, con los personajes destacados de la época, como el Cardenal Infante don Fernando de Austria, el príncipe Filiberto de Saboya y el general Piccolomini, duque de Amalfi². No obstante, el descubrimiento de la identidad del protagonista no permite comprobar la historicidad de todos los hechos narrados en la novela, donde

¹ Ver Meregalli, 1979, pp. 55-67.

² Ver Cid, 1989, pp. 8-19.

frecuentemente la realidad de los episodios auténticos y lugares geográficos se yuxtapone con la ficción de las andanzas y picardías del incansable viajero³.

Al distanciarse de la tradición picaresca, el narrador pretende otorgar al relato toda la verosimilitud de una biografía de su tiempo que se contrapone a la fingida de Guzmán de Alfarache, la fabulosa de Lazarillo de Tormes y la supuesta del Caballero de la Tenaza⁴. Situando sus aventuras en el entorno histórico de la Europa de la primera mitad del siglo XVII el narrador logra historizarlas por asociación con los acontecimientos y datos geográficos verídicos que pueden fácilmente confirmarse a través de los documentos históricos. Sin embargo, la enorme cantidad de hechos y espacios reales, en que transcurren, presentados una vez con bastante precisión, otra como un vago recuerdo de un trayecto rápido, roza lo inverosímil. Por eso, creemos que merece la pena comprobar la veracidad del relato sobre las peregrinaciones de Estebanillo por el reino de Polonia, continuando de esta manera el trabajo iniciado por la hispanista polaca Maria Strzalkowa⁵.

Los datos que preceden a su primera visita a Polonia, realizada en otoño de 1642, encuentran su confirmación en la correspondencia cruzada entre Piccolomini y su secretario Useppi⁶. Desde finales de julio el pícaro se encuentra al servicio del general y participa activamente en la campaña de Moravia y Silesia dirigida por el Archiduque Leopoldo de Austria. Ejerciendo como correo entre el campamento imperial y la corte de Viena, recorre las ciudades de Brno⁷, Nais⁸ y Gros Glogau⁹, que también forman parte de su itinerario novelesco. La marcha de los acontecimientos conduce al inevitable fracaso del ejército alemán y el levantamiento del sitio de la plaza fuerte de Gros Glogau que se produce a mediados de septiembre. La pérdida del Archiduque le hace al protagonista cruzar la frontera del Imperio, ya que al cabo de ocho días de retirar las tropas es despachado por su orden «a Polonia con dos pliegos de cartas, el uno para el Rey y el otro para la Reina su hermana»¹⁰.

En esta situación le toca emprender su primer viaje a la corte real de Varsovia¹¹, que relata en el capítulo X de la segunda parte de sus aventuras. Es de observar que el viajero no menciona el nombre de la ciudad, aunque normalmente suele aludir a numerosos topónimos para dotar de mayor verosimilitud a su relato. El correo informa de su pronto desplazamiento al reino polaco, que le facilita la ubicación de Gros Glogau en «el fin de la Silesia y en los confines de Polonia y de Pomerania»¹². Las relaciones

³ El crítico atribuye la autoría de la novela al cronista real Gabriel de la Vega, con lo cual puede explicarse la falta de fidelidad histórica de algunos de los episodios. Ver Cid, 1989, p. 8.

⁴ Ver *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 133. La intención de reflejar la realidad de sus hechos sin fingimiento ni suposiciones le hace al pícaro apuntar «el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día mes y año» (*La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 134).

⁵ Ver Strzalkowa, 1972, pp. 128-137.

⁶ Ver Cid, 1989, p. 20.

⁷ La ciudad de Brno, llamada por Estebanillo Helbruna, situada en el sudeste de Bohemia.

⁸ La ciudad polaca de Nysa (en alemán: Neisse) situada en Baja Silesia.

⁹ La ciudad polaca de Glogów situada en Baja Silesia.

¹⁰ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 416.

¹¹ Después de que el incendio destruyó la mayor parte del palacio real de Wawel en Cracovia, en 1596 el rey Segismundo III Vasa decidió trasladar la capital polaca a Varsovia.

¹² *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 414.

diplomáticas de la época confirman que el viaje de la frontera del Imperio a la capital polaca solía durar unos seis días¹³. De ahí que podamos suponer que el pícaro llegó a Varsovia a finales del mes de septiembre. El mismo afirma que iba acompañado por el ayuda de cámara del Gran Duque de la Toscana, que traía la buena nueva del nacimiento del primogénito del Estado, Cosme III nacido el 14 de agosto de 1642. Este hecho parece corroborar las fechas de su viaje. Al llegar al palacio real rinde las cuentas de su embajada ante las cabezas coronadas de Varsovia, callando curiosamente tanto el nombre del rey, Ladislao IV Vasa¹⁴, como el de su esposa, Cecilia Renata de Austria¹⁵. Esta omisión llama la atención, puesto que el pícaro no suele hesitar en dar los nombres de los personajes importantes con que se relaciona.

La adhesión de Estebanillo a la Casa de Austria, con cuyos miembros entra en contacto durante su carrera cortesana, hace seguramente centrar su interés en la figura de la reina consorte. Por ello, insiste en destacar su condición de hija del Emperador y hermana del Archiduque Leopoldo. Cabe recordar que la procedencia de Cecilia Renata revela una alianza dinástica polaco-austriaca, que se creía muy prometedora para el desarrollo de los hechos bélicos y en cuya creación la diplomacia española desempeñó un papel decisivo¹⁶. La breve estancia en Varsovia, que dura solamente tres días, no le impide al viajero pasar revista a la vida de la corte polaca y soltar una serie de comentarios cuyo análisis requiere confrontación con los documentos históricos de la época.

En primer lugar, merece la pena fijarse en la fecha de su viaje a Polonia. Albrycht Stanislaw Radziwill¹⁷, Gran Canciller de Lituania, autor de los diarios políticos que comprenden la primera mitad del siglo XVII, anota bajo la fecha del 8 de septiembre de 1642: «cuando pasé por Varsovia el día de la elección de los jueces del Tribunal de la Corona, no encontré al rey porque había salido de caza y deseaba dedicarse a ella hasta el 20 de noviembre»¹⁸. Aquí encontramos la primera incongruencia entre los datos fácticos y el relato de Estebanillo, quien, por lo visto, no pudo asistir a la audiencia con la pareja real en septiembre debido a su ausencia en Varsovia. No obstante, las inexactitudes cronológicas entre los hechos documentados y la biografía literaria del protagonista no permiten negar por completo la estancia del correo imperial en la corte polaca. En otro fragmento de su diario el aristócrata lituano, relatando en el mismo mes

¹³ Ver Mendoza, *Embajada de don Francisco de Mendoza*, p. 456.

¹⁴ Ladislao IV Vasa (1595-1648), hijo del rey Segismundo III de la dinastía sueca Vasa y Ana de Austria, llegó al trono tras la muerte de su padre en 1632.

¹⁵ Cecilia Renata de Austria (1611-1644), hija del emperador Fernando II, fue la primera esposa de Ladislao IV Vasa.

¹⁶ La corte española prestó mucha atención a la política dinástica polaca desde las negociaciones, fracasadas en 1623, sobre el matrimonio del joven Ladislao con la infanta española doña María, hermana de Felipe IV. Ante el nuevo proyecto de matrimonio real con la hija del duque Palatino, enemigo acérrimo del Emperador, y la amenaza del acercamiento de Ladislao con los protestantes, España tomó unas medidas para atraer a Polonia al campo de los Austria. Entre sus esfuerzos hay que resaltar la misión diplomática enviada a Varsovia en 1635 a fin de convencer al rey de la oportunidad de contraer matrimonio con Cecilia Renata con quien finalmente se casó en abril de 1637. Ver Skowron, 1997, p. 166.

¹⁷ Albrycht Stanislaw Radziwill (1595-1656), aristócrata lituano, desde 1623 desempeñó la función de Gran Canciller de Lituania. Como político y diplomático formó parte de la facción prohabsburga en la corte polaca.

¹⁸ Ver Radziwill, 1980, p. 321.

de septiembre los acontecimientos relacionados con el levantamiento del sitio de Glogau, indica que las tropas imperiales carecían de provisiones, por lo cual el Archiduque se comunicó con el Mariscal de la Corte Polaca para pedir suministros, pero finalmente por falta de dinero el contrato quedó anulado¹⁹. El abastecimiento de las tropas alemanas es la razón que puede explicar la breve visita a Polonia, así como la prisa que tiene Estebanillo en entregar el pliego que trae en mano propia a Su Majestad²⁰. Radziwill no menciona el nombre del mensajero, por lo que carecemos de una constancia documental que compruebe a ciencia cierta la estancia del español en Polonia, no obstante, queda acreditado su servicio de correo encargado de llevar cartas de gran importancia durante la campaña de Silesia²¹. El hecho de que gozara de mucha confianza de sus amos debido a su experiencia y conocimiento viajero, nos impide descartar la posibilidad de que fuera enviado con una misión a Varsovia. De todas formas, si el correo estuvo en la corte, debió de reunirse con el mariscal Adam Kazanowski²² y no con el mismo rey, como intenta convencer al lector.

Al relatar su aventura polaca, Estebanillo se vale de un tópico picaresco que consiste en ocultar su verdadera condición y fingir lo que no es a fin de sacar un beneficio. Pasando por un gran señor, cuenta con la buena acogida por parte del rey, que le hizo mil honras y tenía el particular cuidado de despacharle²³. Las mil honras que recibe el correo tal vez se refieren a la etiqueta polaca, que obligaba a los monarcas a tratar a los súbditos con afabilidad y llaneza, a diferencia de la austriaca, abundante en gestos teatrales que fuertemente acentuaban la posición del monarca altivo, distante e inaccesible. Más detalles al respecto se ofrecen durante la audiencia con la reina que, por las extraordinarias cortesías del portador de las cartas, le mandó cubrir la cabeza²⁴. El español toma por un gran honor el permiso de ponerse el sombrero, ya que la estricta etiqueta de la corte habsburga permitía sólo a un reducido grupo de grandes dirigirse al rey con la cabeza cubierta. Esta singular característica de la etiqueta polaca asombró también al Almirante de Aragón, don Francisco de Mendoza, enviado a Polonia en 1597 con motivo del bautismo de la infanta Catalina, hija de Segismundo III Vasa y su primera esposa Ana de Austria. El diplomático, acostumbrado a un ceremonial lleno de minuciosas y estrictas normas, relata su embarazo al verse obligado por la reina a tomar asiento y quitar el sombrero²⁵. Sin duda alguna las anécdotas sobre las peculiaridades de

¹⁹ Ver Radziwill, 1980, p. 322.

²⁰ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 416.

²¹ Ver Cid, 1989, p. 20.

²² Adam Kazanowski (1599-1649), aristócrata polaco y amigo de la infancia del rey Ladislao, en 1643 fue nombrado por el monarca como Mariscal de la Corte Polaca y desempeñó esta función hasta la muerte.

²³ Ver *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 416.

²⁴ Ver *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 417. Lope de Vega en su comedia *El Gran Duque de Moscovia y el Emperador perseguido* (1607) se hace eco de la particularidad de la etiqueta polaca presentando en la última jornada al zarévich Demetrio, que durante la audiencia con el rey Segismundo III no se quita el sombrero y toma asiento en su presencia. Ver Vega y Carpio, *El Gran Duque de Moscovia y El Emperador perseguido*, pp. 90-92.

²⁵ Francisco de Mendoza refiere en su carta dirigida al rey Felipe II la audiencia que tuvo con la reina Ana de Austria, que a sus reverencias respondía de pie con gran cortesía y hasta le obligó a tomar asiento y quitar el sombrero. Ver Mendoza, *Embajada de don Francisco de Mendoza*, pp. 448-449.

la etiqueta polaca²⁶ no dejaban de asombrar a los extranjeros y circulando entre los cortesanos contribuían a resaltar el «exotismo polaco».

Las costumbres polacas impresionan al viajero de tal forma que vuelve a evocarlas al final de su novela para recordar cómo le honraba y favorecía «con toda libertad y grandeza» la hermosísima reina de Polonia²⁷. El elogio del aspecto físico de Cecilia Renata nos parece bastante curioso, ya que raras veces encontramos su reflejo en los documentos polacos. El cronista y médico real, Marcin Vorbek-Lettov, para alabar a la reina en su diario se centra en sus virtudes espirituales tales como religiosidad, piedad, prudencia y gran bondad²⁸, sin aludir a su fisionomía, seguramente porque las peculiares características físicas de los Habsburgo no coincidían con aquellos cánones de la belleza femenina. En consonancia con esta toma de postura podemos situar la relación del canciller Radziwill, quien narra la llegada de la reina a Polonia a finales de agosto de 1637, después de la ceremonia de la boda por poderes celebrada en Viena, durante la cual el rey fue sustituido por su hermanastro Juan Casimiro. En camino a Varsovia el 6 de septiembre en el castillo en Ilza tuvo lugar una reunión no oficial de Cecilia Renata con Ladislao, quien llegó allí de incógnito, disfrazado de un noble. El canciller anota que el monarca volvió a casa poco alegre y decepcionado por el aspecto de su esposa, a quien decidió no acompañar en su viaje²⁹. Al lector español probablemente no le sorprende la alabanza de la hermosura de la reina, que se inscribe perfectamente en una serie de homenajes que el narrador rinde a la Casa de Austria a lo largo del libro. No obstante, ante estos testimonios históricos, conviene plantearse la pregunta si el pícaro realmente pudo ver a Cecilia Renata.

La primera visita de Estebanillo a Polonia termina al cabo de tres días con el encargo de llevar las cartas al Archiduque y traerle a la reina «unas puntas y una muñeca vestida al traje francés, para que sus sastres tomasen el modelo y le hiciesen de vestir a uso de aquel reino, por ser el de Polonia embarazado y no a su gusto»³⁰. Es de observar que en la corte polaca, a partir del siglo xvi, domina la moda española, importada de la corte napolitana por la reina Bona Sforza³¹, y su mayor florecimiento se debe a las dos sucesivas esposas del rey Segismundo III, Ana y Constanza de Austria de la línea habsburga de Viena³². Por eso, no podemos dar crédito a las palabras del pícaro cuando atribuye el interés de la reina por la nueva moda al que le canse el traje polaco. Sus explicaciones entran evidentemente en conflicto con la realidad histórica y la aclaración del porqué de la afición de Cecilia Renata resulta bastante fácil. En el siglo xvii la moda española pierde protagonismo en las cortes europeas, incluida la polaca, a favor de la de París que paulatinamente va ganando terreno. Si bien como precursora de la moda

²⁶ Si bien, al venir a Polonia, Cecilia Renata se escandalizaba por la etiqueta polaca, de lo que informaba en las cartas a su familia, pronto se acostumbró a ella. Durante la primera visita oficial de la pareja real a Viena en 1638 la reina rehusó tomar asiento hasta que se trajeron sillas para las damas de la corte polacas. Ver Fabiani, 1996, p. 216.

²⁷ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 514.

²⁸ Ver Vorbek-Lettow, 1968, p. 124.

²⁹ Ver Radziwill, 1980, p. 42.

³⁰ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 417.

³¹ Bona Sforza y Aragón (1474-1557), hija de Gian Galeazzo Sforza de Milán e Isabel de Aragón, fue la segunda esposa del rey polaco Segismundo el Viejo de la dinastía Jaguelón.

³² Ver Makowiecka, 1984, p. 91.

francesa en Polonia se considera a la segunda esposa de Ladislao IV, María de Nevers, que viene a Varsovia en 1645, tiene razón Estebanillo cuando nota que las nuevas tendencias no le eran ajenas a la reina habsburga. Como podemos observar en los retratos realizados por Peeter Danckers de Rij, en la década de los treinta Cecilia Renata abandona el traje español y cambia el vestido ceñido y rígido por uno de cintura alta con una falda recta y abierta, corpiño acorsetado con ballenas, mangas abolladas con puños adornados de puntillas. Asimismo, sustituye el famoso cuello de lechuguilla por uno ancho y guarnecido con encaje, decorado con unos preciosos detalles, lazos, hebillas y joyas con perlas que impone la nueva moda³³.

Para satisfacer el capricho real Estebanillo sale para Viena, pasando por Hungría para evitar las tropas suecas que, al ocupar los confines del Imperio, se preparan para derrotar el ejército alemán en la batalla de Leipzig el 2 de noviembre de 1642. Desde la corte imperial el pícaro parte para Francia y los Países Bajos donde, una vez conseguidos los regalos para la reina polaca, abandona Bruselas en «el mes de los enamorados»³⁴, o sea, en mayo de 1643. Tras dar varias vueltas por el Imperio finalmente emprende el segundo viaje a Varsovia, adonde llega en la segunda mitad del año. Es de observar que esta vez el viajero llega a mencionar el nombre de la capital polaca³⁵, pero sin proporcionar cualquier información más detallada acerca de la ciudad.

Su segunda estancia en Polonia dura más tiempo y ocupa la mayor parte del capítulo XI. Debido a las cartas y preciosos regalos que trae Estebanillo puede gozar de la afabilidad de la reina y la buena acogida por parte de la nobleza polaca, aunque señala ciertas dificultades en la comunicación debido a la falta de dominio de las lenguas extranjeras en la corte: «porque ellos no saben de la nuestra sino el dar señoría a uso de Italia, por haber en aquellos países muchos mercaderes italianos»³⁶. Le salva el saber latín, lengua de la diplomacia y cancillería, cuyo buen conocimiento entre los polacos confirma ya el nuncio papal Julio Ruggieri en su relación del viaje realizado entre 1565 y 1568³⁷. Al mismo tiempo el ilustre viajero desmiente la constatación anterior de Estebanillo, advirtiendo que los polacos tienen una increíble facilidad para aprender idiomas extranjeros³⁸. En este punto coincide con él don Francisco de Mendoza, quien tres décadas más tarde relatando su estancia en Varsovia, menciona que por orden real le acompañaba un caballero de la Casa Real, un tal Felipe Ovadoski, quien sabía la lengua castellana e incluso tradujo al polaco la embajada del Almirante referida ante el monarca en español³⁹.

Todo esto nos lleva a la discutida cuestión de la estancia de Estebanillo en Polonia en 1643, aunque el mismo afirma acompañar a la pareja real a la cacería en el Gran Ducado de Lituania, «un país muy fríisimo y de muchos y muy grandes y espesos

³³ Ver Mozdzyńska-Nowotka, 2002, p. 103.

³⁴ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 426.

³⁵ Llama la atención que el autor utilice el nombre de *Warsavia*, que coincide con el polaco *Warszawa*, distanciándose de la forma hispanizada de *Varsovia*.

³⁶ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 432.

³⁷ La relación fue traducida al español y servía de principal fuente de información sobre Polonia en la corte española. Ver, Makowiecka, 1984, p. 80.

³⁸ Ver Ruggieri, *Relatione delle cose di Polonia intorno alia religione*, 1991, p. 151.

³⁹ Ver Mendoza, *Embajada de don Francisco de Mendoza*, pp. 446-447.

bosques»⁴⁰, pasando por el bosque de Viala-Vexe⁴¹ y la ciudad de Groden⁴². A pesar de que Albrycht Radziwill confirma este itinerario real, no menciona en su diario el nombre de Estebanillo sino el de otro agente imperial, Hubert Walderode von Eckhausen⁴³, quien al venir a Polonia antes del 8 de agosto, siguió a la corte hasta Lituania. Como podemos ver, las fechas de su viaje curiosamente corresponden con las de la estancia del diplomático en Polonia. En vista de lo expuesto no es descaminado preguntarse si el pícaro podía conocer su relato y apropiarse de él, presentando las aventuras del alemán como suyas.

Si bien el narrador suele suministrar la materia histórica como telón de fondo de su relato, hay ciertos motivos para dudar de la veracidad de algunas de sus afirmaciones. No todos los desajustes u omisiones, que se producen en su historia, pueden atribuirse a simples fallos de memoria. No podemos olvidar que la parte fundamental de la obra la constituye la ficción literaria, ya que la profesión picaresca del protagonista le obliga a ser un narrador mentiroso. Estebanillo miente cuando lo considera oportuno para obtener obsequios que le interesan y tampoco dice la verdad con respecto a sus aventuras. Toda una serie de incongruencias que proporciona su relato nos hace creer que no fue testigo ocular de los hechos narrados. Al asumir la función del intermediario de culturas el pícaro intenta aproximar a su lector la realidad de un país lejano, conocido por el mismo gracias a unas historias y anécdotas que encierran sólo una parte de la verdad. Por otra parte, cabe reconocer que no hay una desconexión absoluta entre la materia histórica y el contenido de la obra. Este hecho nos hace creer que Estebanillo, al escribir su historia, se basaba en fuentes fidedignas, pero tampoco podemos descartar que pudiera haber visitado Polonia en otra ocasión, bien distinta de la que nos relata en su autobiografía picaresca.

Referencias bibliográficas

- BATAILLON, Marcel, «Estebanillo González, bouffon, “pour rire”», en *Studies in Spanish Litterature of the Golden Age, Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, London, Tamesis Books, 1973, pp. 25-44.
- BATES, Arthur, «Historical characters in *Estebanillo González*», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 63-66.
- CID, Jesús Antonio, «La personalidad real de Stefaniglio. Documentos sobre el personaje y presunto autor de *La vida y hechos de Estebanillo González*», *Criticón*, 47, 1989, pp. 7-28.
- CZAPLINSKI, Wladyslaw, y Józef DLUGOSZ, *Zycie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa, PIW, 1982.
- FABIANI, Bozena, *Zycie codzienne na Zamku Królewskim w epoce Wazów*, Warszawa, Wydawnictwo Volumen, 1996.
- FERNANDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, «La personalidad del narrador en *La vida y hechos de Estebanillo González*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, 2000, pp. 119-146.

⁴⁰ *La vida y hechos de Estebanillo González*, p. 432.

⁴¹ Actualmente el Parque Natural de Białowieża ubicado en la frontera entre Polonia y Bielorrusia.

⁴² Actualmente la ciudad de Grodno en Bielorrusia.

⁴³ Ver Radziwill, 1980, p. 370.

- GUILLAMÓN ÁLVAREZ, Francisco Javier, «Notas para una historia social de la literatura. *Estebanillo González* y el punto de vista», *Contrastes. Revista de Historia Moderna*, 2, 1986, pp. 103-120.
- La vida y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor compuesto por el mismo*, ed. Nicholas Spadaccini y Anthony N. Zahareas, Madrid, Castalia, 1978.
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Po drogach polsko-hiszpanskich*, Kraków/Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- MENDOZA, Francisco, «Embajada de don Francisco de Mendoza, Almirante de Aragón por don Philipe Segundo rey de España, al Rey de Polonia. Año de 1597», en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, ed. Marqués de Pidal, Marqués de Miraflores, Miguel Salvá, Madrid, 1862, t. 41, pp. 444-457.
- MEREGALLI, Franco, «La existencia de Estebanillo González», *Revista de Literatura*, 41, 82, 1979, pp. 55-67.
- MOZDZYNSKA-NOWOTKA, Malgorzata, *O modach i strojach*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnoslaskie, 2002.
- RADZIWIŁŁ, Albrycht Stanisław, *Pamiętnik o dziejach w Polsce. 1632-1646*, Warszawa, PIW, 1980. T. 2.
- RUGGIERI, Iulius, «Relatione delle cose di Polonia intorno alia religione», en *Iulius Ruggieri (1565-1568)*, ed. Thaddeus Glemma y Stanislaus Bogaczewicz, Romae, Institutum Historicum Polonicum Romae, 1991, pp. 145-214.
- SKOWRON, Ryszard, *Dyplomaci polscy w Hiszpanii w XVI i XVII wieku*, Kraków, Universitas, 1997.
- STRZALKOWA, Maria, «La Pologne vue par Cervantes et par Estebanillo González», *Bulletin Hispanique*, 74, 1-2, 1972, pp. 128-137.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El Gran Duque de Moscovia y El Emperador perseguido, Septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles*, Madrid, 1617.
- VORBEK-LETTOW, Marcin, *Skarbnica pamieci: pamietnik lekarza króla Wladyslawa IV*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 1968.

Estrategias de escritura y creación de un saber común en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía

Philippe Rabaté

Université de Bourgogne

La *Silva de varia lección* fue una de las misceláneas humanistas que tuvo mayor éxito a raíz de su primera publicación en 1540, aumentada con una cuarta parte en su versión de 1551. Fueron numerosas las traducciones y adaptaciones en francés, inglés y en otras lenguas europeas, lo que confiere a esta obra una dimensión y una propagación relevantes en las letras del siglo XVI¹. Los estudiosos de la obra de Pedro Mexía —entre ellos, podemos contar con las valiosas aportaciones de Antonio Castro e Isaías Lerner en sus respectivas ediciones— se esmeraron tanto por caracterizar la escritura de la *Silva* (su relación a las autoridades, su proceder a la hora de vincular y resumir las distintas fuentes) como por proponer hipótesis sobre lo que podía significar estas descomunales antologías de saberes que edificaron tanto Pedro Mexía como Antonio de Torquemada unas pocas décadas más tarde. ¿En qué medida se puede calificar lo que aparece en la *Silva* como un saber o un conjunto de saberes? ¿No se podría considerar que el empleo de este término es abusivo o que, por lo menos, requiere unas aclaraciones?

No cabe duda de que, en las dos piezas proemiales, al dirigirse a la «Cesárea Majestad» de Carlos Quinto, Mexía superó los *topoi* encomiásticos que solían figurar en los paratextos. Según declara el autor de la *Silva*, la constitución de una suma de «noticias» no puede separarse de la autoridad política del Emperador —modelo de exigencia y de equilibrio de distintas virtudes— como si textos preliminares de la *Silva* nos condujeran hasta una analogía más sutil y oculta entre el alcance universal de la política imperial y la ambición enciclopédica de la obra de Mexía². Nos ceñiremos

¹ Sobre la historia editorial y la difusión de la *Silva*, véase Castro, 1989, pp. 53-59.

² Mexía, *Silva de varia lección*, p. 38.

inicialmente al examen de la constitución de los saberes que la *Silva de varia lección* pretende exponer sin imponerles otra configuración que la de la sucesión fortuita, lo que hace de la obra de Mexía una cartografía original con una gran variedad de territorios recorridos. Nos centraremos después en unas consideraciones sobre la libertad múltiple que se desprende del texto de Mexía, escogiendo un ejemplo «curioso» que dio lugar a reescrituras en la prosa áurea.

EL PROYECTO DE LA SILVA:
DE LA DOXOGRAFÍA AL SABER COMPARTIDO

Cualquier lector que emprende la lectura de la *Silva de varia lección* tiene que enfrentarse con un texto cuyo carácter descomunal es patente: casi mil páginas, cuatro partes y ciento cuarenta y nueve capítulos que son la obra de una vida entera. A esta primera impresión se añade otra, más perturbadora sin duda, la de descubrir un texto saturado de erudición y de autoridades, de digresiones y añadiduras que alteran a veces el objeto anunciado. La lectura de tal obra es, por lo tanto, peregrinación en una selva amena pero espesa, con una diversidad cultural que mezcla tanto creencias irracionales con hechos históricos auténticos, explicaciones mágicas del mundo, consideraciones zodiacales y algunas premisas de la ciencia moderna. Sin embargo, ¿cómo dar un sentido a esta obra que parece ignorar el concepto y favorecer la proliferación de las opiniones? ¿Qué saber común procura edificar esta *Silva* y cómo entenderla en su diferencia y antigüedad discursiva, superada por un enciclopedismo del siglo XVIII que ofrece una organización fundada sobre una auténtica racionalidad, más cercana a nuestros hábitos? Vayamos por partes.

LA LEGITIMACIÓN INICIAL DEL PROYECTO:
DIFUSIÓN DEL SABER Y ELOGIO DE LAS AUTORIDADES

La *Silva* se funda en la voluntad de Pedro Mexía de transmitir a sus lectores saberes notables y curiosos que se encuentran principalmente en textos griegos, latinos y, a veces, italianos. Precisa así en el «Prohemio y prefación de la obra», que la escritura del libro se aparenta al hecho de compartir con el próximo o, más exactamente, el «natural» o «vecino»:

Lo cual siendo por mí conocido y muchas veces considerado, cristiano y amigo lector, habiendo gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros, e así en varios estudios, parecióme que si ya desto había alcanzado alguna erudición o noticia de cosas, que, cierto, es todo muy poco, tenía obligación a lo comunicar y hacer participantes dellos a mis naturales y vecinos, escribiendo yo alguna cosa que fuese común y pública a todos³.

La *Silva* nace, por lo tanto, de la lectura y de la constitución de una erudición que va a expresarse en un marco que descarta la exposición tratadística a favor de una divagación ingeniosa:

³ Mexía, *Silva de varia lección*, pp. 39-40.

Y como en esto como en los demás los ingenios de los hombres son tan varios y cada uno va por diverso camino, siguiendo yo el mío escogí y háme parecido escribir este libro, así por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos, y por esto le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla⁴.

Esta ausencia de orden significa un rechazo de cualquier clasificación sistemática —elemento que pertenece a los principios de escritura de la obra— y un deseo de ahondar en temas inconexos. En efecto, para cada materia elegida, el autor procede a lo que se solía llamar, en la filosofía griega, una «doxografía», sin duda menos rigurosa que las que practicaba Aristóteles en la *Metafísica* o en el *De anima*, pero dominada por la misma exigencia: dar cuenta de lo que pensaron los ingenios más ilustres sobre un tema determinado. Sin embargo, en el caso de Mexía, la «doxografía» no pretende constituir un preámbulo al desarrollo de una tesis original que ofrecería un razonamiento más acabado ya que, como aclara Mexía, no puede haber «perseverancia» ni orden en los «propósitos». En otros términos, esta reivindicación del carácter honda y esencialmente desordenado es inseparable de la originalidad misma del proyecto que se nutre y difiere —como lo mostraron tanto Asunción Rallo como Sagrario López Poza⁵— de las poliantes y otros repertorios clásicos.

Quisiéramos evocar más detenidamente dos consecuencias mayores de esta composición en cuanto al manejo de las fuentes eruditas y a la elección de materias que hacen resaltar la ausencia de pertinencia y el tremendo anacronismo del uso del término de «enciclopedia» para calificar la *Silva*.

ERUDICIÓN Y VERDAD

Pudo demostrar Isaiás Lerner de manera reiterada la variedad de los conocimientos, lecturas y saberes del autor de la *Silva* así como su empeño en respetar la letra de la autoridad aducida⁶. Su manejo del latín era —como se puede concebir sin dificultad— de muy alto nivel y le permitía incluso acceder a textos griegos que conocieron adaptaciones y traducciones humanísticas. Por lo tanto, el proyecto de la *Silva* consiste en pasar a la lengua castellana «materias que no fuesen muy comunes, ni anduviesen por el vulgo, o que ellas de sí fuesen grandes y provechosas, a lo menos a mi juicio»⁷. Se acerca por consiguiente del funcionamiento de una antología basada en la readaptación de hechos o ideas ya expresadas anteriormente pero cuyo carácter notable e ingenioso no recibió una celebración idónea.

Que se trate de evocar la semejanza que puede existir entre padre e hijo (I, XLII), la creación de la luna y de los signos del Zodiaca (II, XXVII), de relatar los distintos periodos que conoció la ciudad de Bizancio (I, XII) o la historia de la Ciudad de Jerusalén desde su fundación hasta la dominación romana (IV, XV-XVII), Mexía sólo pretende integrar una trama textual preexistente y adaptarla, enriquecerla y prolongarla. La intensa variedad de los temas contrasta con la regularidad de los autores invocados y

⁴ Mexía, *Silva de varia lección*, p. 40.

⁵ López Poza, 1990 y 2000.

⁶ Lerner, 1990, y en su edición ya citada de la *Silva de varia lección*.

⁷ Mexía, *Silva de varia lección*, p. 41.

citados. Antonio Castro Díaz propuso una lista exhaustiva de las autoridades de la obra y pudo establecer que los autores clásicos —griegos y latinos— representaban un 85% de las citas de la *Silva*⁸, con unas menciones muy frecuentes (orden menguante) de Plinio el viejo, la Biblia, Aristóteles, Plutarco, Josefo, Eusebio de Cesárea, san Agustín, Cicerón, Aulo-Gelio. Estos constituyen los garantes indiscutibles e inquebrantables de la verdad de lo que aparece escrito:

En lo que toca en la verdad de la historia, y de las cosas que se tratan, es cierto que ninguna cosa digo ni escribo que no la haya leído en libro de grande auctoridad, como las más veces alegué. Así que será justa cosa que, antes que ninguno condene lo que leyere, considere primero el auctoridad e razón que se da. Porque no todo lo que un hombre no sabe o no entiende ha de tener por no cierto⁹.

A la lectura de la *Silva*, no cabe duda de que el argumento de autoridad es una especie de ley inquebrantable: la cita textual supera la experiencia empírica y constituye de por sí la mayor garantía de la existencia de lo descrito como este «corazón vellosa» presente en el texto de Plinio:

Dice Plinio otra cosa maravillosa: que acaesce alguna vez tener el hombre el corazón vellosa, y que el que así lo tuviere, será muy valiente y esforzado; y haber sido esto probado y conocido por experiencia en un hombre llamado Aristomeno, que en las guerras y batallas había muerto por sus manos treientos lacedemonios; y después de haber escapado muchas veces, al fin fue muerto; y, mandado abrir, le fue hallado el corazón vellosa, con cerdas o cabellos¹⁰.

De manera que la convergencia de varias autoridades en la afirmación de lo que parece ser una mentira o una extravagancia delirante basta para legitimar la materia y darle un lugar en la suma que Pedro Mexía constituye capítulo tras capítulo. Tal procedimiento es patente en ciertos capítulos (I, XXIV y I, XXXIII) como lo demuestra Isaías Lerner en su introducción, aduciendo fórmulas de Mexía como «De manera que cosa que tantos la escriben y el pueblo la tiene por cierta, no hay por qué se deje de creer» (I, XXIV) y, en un capítulo dedicado a los Tritones y a las Nereidas, esta declaración espeluznante:

Bien sé que hombre racional no lo hay sino en la tierra, y que en el agua no habitan ni viven los hombres. Pero cierto, según he leído, hay algunos peces que tienen forma y talle de hombres, y que entre ellos hay macho y hembra, y la hembra tiene la misma forma de mujer: a ellos llaman tritones, y a ellas nereidas. Y esto no lo afirmo ni oso escribir, dando crédito a cuentos de personas livianas y de poca auctoridad, de las cuales muchas cosas he oído contar en este propósito; pero digo lo que dicen o escriben personas graves, y de gran cuenta, y entre ellos Plinio¹¹.

⁸ Castro, 1989, pp. 104-120.

⁹ Mexía, *Silva de varia lección*, p. 41.

¹⁰ Mexía, *Silva de varia lección*, I, VII, pp. 77-78.

¹¹ Mexía, *Silva de varia lección*, I, XXIV, p. 172.

Todo este capítulo I, XXIV pretende justificar la «maravilla» apoyándose en numerosas autoridades, precedidas con una mención reiterada: «No es de menos auctoridad y doctrina» seguida por el nombre del autor¹². Se podría proponer bastantes ejemplos de este tratamiento y podemos entender así con mayor facilidad lo que hace que un relato, una anécdota, un propósito o un elemento de la naturaleza se integren en la *Silva de varia lección*: no radica sólo en su carácter notable, singular, curioso, fuera de las normas comunes y, por lo tanto, en su aptitud a solicitar al lector; de manera aún más fundamental, estriba en el hecho de que la tradición libresca lo instauró como materia digna de ser transmitida a la comunidad de los lectores e ingenios curiosos que Mexía supone de manera constante a lo largo de su obra. Se justifica de este modo la creación de un saber común, de una *doxa*, por la erudición y el paso necesario a la lengua vernácula.

Tal sucesión desordenada, a veces asociativa para dos o tres capítulos seguidos pero nunca más, le deja la impresión al lector de leer un libro infinito. Tal composición se inscribe, para Mexía, en la herencia de las *Noches Aticas* de Aulio-Gelio, de las *Saturnales* de Macrobio o del *Banquete de los Sofistas* de Ateneo, ofrece precisamente la ilusión del infinito y de la inconclusión. Esta impresión parece aún más legítima si tenemos en cuenta la intensa variedad de los temas elegidos que parecen acompañar este proyecto de compilación que dista mucho del espíritu crítico y de la jerarquización y organización alfabética de las enciclopedias dieciochescas.

VARIEDAD DE LAS MATERIAS Y ORDO FORTUITIS

La composición de Mexía procura dar una ilusión de variedad casi infinita con una alternancia de distintos saberes que los editores y estudiosos de la obra se esforzaron por organizar —tal es el caso de Antonio Castro¹³— o dejaron de querer ordenar —como Isaías Lerner. En la *Silva*, las distintas materias constituyen ante todo la conversación de un hombre culto, lo que el francés denomina *l'honnête homme*, y esta diversidad de conocimientos, de «saberes», que preceden y nutren el comercio entre los hombres cultos. A pesar de la dificultad intrínseca vinculada con toda tentativa de clasificación, podríamos proponer, a modo de hipótesis de trabajo, unos polos o conjuntos de temas y de materias que podrían girar en torno a cuatro series de nociones o de lugares comunes.

En primer lugar, se destaca una serie de capítulos que remiten al ámbito de la «Filosofía natural», tomada en una acepción muy imprecisa y ancha: un campo genético en el que trata de la creación del mundo, de la naturaleza como en I, I-II o desde un punto de vista zodiacal III, XXVII, y evoca también la creación de los animales y de las distintas especies con sus particularidades (I, XVI y II, XII, XV). Todo un mundo de analogías, de semejanzas, de monstruosidades, de prodigios que se encuentra también en el humanismo francés y en la famosa obra de Ambroise Paré, *Monstres et prodiges*, con una escritura muy cercana a la de Mexía. Asimismo aparecen capítulos de tema más estrafalario como el dedicado a la sangre de toro y a sus propiedades o, en otra ocasión, a la víbora (II, XXIV). El discurso de la *Silva* dibuja así un orden no azaroso de los seres

¹² Mexía, *Silva de varia lección*, I, XXIV, p. 173.

¹³ Castro, 1989, pp. 79-88.

y de las cosas como si se postulara una unidad de la naturaleza a partir de una selección de sus asuntos más curiosos¹⁴.

Esta primera vertiente de la exposición de Mexía se ve completada por una serie de textos que se inscriben en el ámbito de la filosofía moral, con una importancia considerable de los ejemplos de la Antigüedad, en la tradición biográfica de Plutarco y Diógenes Laercio y contiene toda una serie de propósitos sobre las pasiones del alma. La crítica señaló a menudo la ausencia de la moral cristiana y la importancia de los criterios platónicos y estoicos, con formas cercanas al apotegma como en el elogio de la concordia entre hombre y mujer (II, XV), o en el capítulo dedicado a la enfermedad de amor (II, XIII). En muy contados casos, aparecen en la obra unos capítulos dedicados a la religión cristiana, sobre todo con la mención de episodios de la vida de Cristo y los prodigios de su nacimiento (II, XXXII-XXXIII), referencias al Génesis o a los primeros exorcismos. Por fin, una amplia y cuarta serie de capítulos giraría en torno a la historia, concebida en una acepción también muy ancha, que va de la historia hasta la leyenda. En la mayoría de los casos, se centra en las fuentes comunes y habituales de la Antigüedad romana, con muchas figuras esperadas como Heliogábalo (II, XXIX) y Justiniano (II, XXXVII). Conviven con reflexiones más globales sobre los ritos romanos (I, XXXIII), los triunfos en Roma (III, XXIX) y con materias mitológicas, como los capítulos dedicados a figuras míticas como las Amazonas, los Tritones y Nereidas (I, XXIV); y las Sibilas (III, XXXIV).

No cabe duda de que algunos capítulos pueden integrarse en distintos campos o ámbitos como si existiera toda una serie de superposiciones como en el caso de la continencia de Alejandro Magno y de Escipión el Africano (II, XXX), materia tanto histórica como ética. Esta aparente diversidad contiene numerosas ausencias frente al pensamiento filosófico clásico en la medida en que Mexía no nos brinda ninguna consideración lógica ni metafísica y, por lo contrario, privilegia la autoridad y la opinión sobre la experimentación, el concepto, y la reflexión sustancial. Esa elección participa de la voluntad de distraer al lector como subrayó Asunción Rallo Gruss:

Huyendo del tratado extenso, de la actitud y técnica científica, su intención consiste en despertar la atención, en hacer nacer el gusto por la lectura mediante el ofrecimiento de recreaciones sabrosas, cuya función supone simultáneamente entretener y enseñar, divertir y espabilar el ingenio. Esta literatura se configura así en la encrucijada del ensayo (discursos breves escritos en libertad compositiva), la novela (narraciones fabulosas de personajes singulares y ejemplares) y el apotegma (relato muy escueto que, a semejanza del chiste, explota la agudeza¹⁵).

Tal composición no superó la prueba de la traducción al francés y la segunda versión de *Les diverses leçons de Pierre Messie*, contiene en efecto, amén de esta infidelidad en la traducción del título, un orden que parece ser de otra índole y responder a criterios mucho más clásicos ya que el traductor abandona el desorden de Mexía a favor de una exposición cronológica que empieza desde el nacimiento del mundo hasta la segunda

¹⁴ Sobre este particular, véase el trabajo importantísimo de Rodríguez Cacho, 1993.

¹⁵ Rallo Gruss, 1983, p. VIII. Véase también Rallo Gruss, 1984, que retoma y amplifica las análisis de este primer trabajo.

mitad del siglo XVI, y, por otra parte, introduce nuevos conocimientos que le parecían faltar, lo que viene a confirmar, si era necesario, la naturaleza profundamente acogedora de la obra de Mexía, por esencia inacabada¹⁶.

La extensa diversidad material y genérica se expresa con la recurrencia de ciertos procedimientos de escritura que pretenden aleccionar e instruir al lector con un estilo agradable. Las constantes temáticas en la escritura de Mexía descansan en tres materias predilectas que se entrecruzan y se enriquecen: una genética (esbozar o describir el nacimiento de las cosas, el origen de tal fenómeno o la auténtica causa primera de un hecho notable), una clínica (definir la forma de anomalía, de extrañeza, de patología descrita), y una ética en la medida en que la totalidad de estas consideraciones se funda en una moral clásica, nutrida por conocidos lugares comunes de ascendencia griega y latina. Estos conceptos, conocidos y compartidos por el lector contemporáneo de Mexía, forman precisamente un lugar de pensamiento común. Gran parte de los «saberes» que constituyen la trama de este libro pueden leerse a través de estas tres series de tramas discursivas que favorecen una relación con el lector que oscila entre deleite, entretenimiento y enseñanza. El equilibrio que nace de esta composición permite explicar, sin duda, el éxito duradero de la obra. En la *Silva*, el autor desaparece detrás de su obra y de la monumentalidad de una erudición hasta tal punto que sólo puede identificarse en sus procedimientos, rasgos de escritura que ya mencionamos. Así, se podría ver en la *Silva* un texto que no solamente ofrece una de las mayores síntesis de numerosas materias curiosas sino que incita a su readaptación e integración en nuevos contextos discursivos como si fuera capaz de metamorfosear e integrarse en otros ámbitos. A este fenómeno de prolongación y reformulación, vamos a dedicar algunas consideraciones finales a partir de un ejemplo más preciso.

DE LA CONSTITUCIÓN DEL SABER A SU PROYECCIÓN
Y PROLONGACIÓN: LA *SILVA* COMO LIBRO ABIERTO

Quisiera, antes de acabar estas breves reflexiones, concentrarme en una página del texto para dar cuenta de esta libertad doble, de composición y de continuación, que puede identificarse en la obra de Pedro Mexía. El capítulo XI de la *Tercera parte* de la *Silva* titulado «De algunas cosas notables de la víbora»¹⁷. Dicho capítulo —que se integra en una amplia tradición de la *historia naturalis* que nace con el *De partibus animalium* de Aristóteles— empieza con una evocación de la reproducción fantástica y mortífera de la hembra basada en textos de Plinio, San Isidoro y Eliano:

Los cuales afirman que este animal, cuando concibe y se empreña, es con que el macho mete su cabeza dentro en la boca de la hembra, y la hembra recibe deste delectación, e con sus agudos dientes aprieta y corta la cabeza del macho, y queda ella viuda y preñada deste trance. Y que su preñez es ciertos huevos que cría dentro en su vientre, como de pescado; de los cuales salen en espacio de tiempo en el buche de su madre los viboreznos, y destes cada día pare uno. Y, como ellos, son muchos, los que quedan, no pudiendo sufrir la dilación, rompen el vientre de la madre y con su muerte della nacen ellos y viven¹⁸.

¹⁶ Véase Mexía, *Les diverses leçons*.

¹⁷ Mexía, *Silva de varia lección*, III, XI, pp. 595-600.

¹⁸ Mexía, *Silva de varia lección*, III, XI, p. 596.

El ciclo de la vida y de la muerte presente en esta reproducción y nacimiento tienen, desde luego, una serie de implicaciones terapéuticas —e incluso éticas— que van a surgir durante la explicitación de las curiosas virtudes de la carne de la víbora. El nacimiento violento y destructor de los «viboreznos» aparece como una venganza del asesinato del padre, como lo precisa el autor de la *Silva* en un deseo de moralizar la naturaleza siguiendo de manera rigurosa a sus principales fuentes —Aristóteles, Plinio, san Isidoro o Eliano. Consciente del carácter fascinante de este animal, maldito desde el *Génesis*, Mexía procura invertir su dimensión negativa e integrarle en el diseño divino otorgándole un papel preciso:

Pero, como el sumo saber de Dios no hizo cosa sin provecho, con toda su malicia y ponzoña se aprovechan los hombres della para algunas medicinas y enfermedades; señaladamente para pasiones de garganta, por oculta propiedad, aprovecha mucho traer la cabeza de la víbora. De manera que viva mata y muerta sana¹⁹.

Se trata evidentemente aquí de la noción de triaca o atriaca que ya aparece desde los escritos de Hipócrates, de Plinio (en el libro XXIX de la *Historia naturalis*) y de Galeno. La triaca remite —desde un punto de vista meramente etimológico— a la esfera de la inhumanidad, de la *fiera*. En la misma época que vio la publicación de la *Silva*, el gran médico humanista Andrés Laguna, en su famosa traducción del tratado de Dioscórides, —*Acerca de la medicina material y de los venenos mortíferos*— publicada en 1555, dedica el capítulo XVI del libro II a la víbora. Se trata sin duda del mayor texto sobre los poderes de la Triaca definidos por Laguna, de modo más científico, a partir de una concepción de la complejidad de la Naturaleza cuya sustancia el hombre tiene que entender y dominar:

Mucho devemos a la Naturaleza, pues ya que para más adornar el mundo con tanta variedad de animales, quizo producir algunos virulentos, y perniciosos al hombre: juntamente con ellos, y en ellos mismos, nos dio el remedio y la medicina. [...] El azeyte de Alacranes assegura, fortifica, y preserva contra la pestilencia, & contra cualquier veneno, a los que se untaren con él los pulsos, y el corazón²⁰.

Este saber común va a formar y nutrir el imaginario de los escritores de la segunda mitad del siglo XVI y de principios del XVII, y, como bien se sabe, esta noción va a desempeñar un papel de primer orden en el *Guzmán de Alfarache*, convirtiéndose en una de las claves del recorrido del galeote y escritor. En este caso —como en otros muchos que no podemos detallar aquí— la lectura de la *Silva* tuvo una impronta decisiva sobre la constitución de algunos de los conceptos novelescos más originales de la prosa castellana áurea. El saber que exponía con tanta erudición y seducción estilística Mexía se iba a convertir en patrimonio común y le permitió finalmente interesarse en la tradición que contribuyó a salvar y transmitir: su aparición explícita en la obra de Torquemada e implícita en ilustres prosistas áureos como Mateo Alemán y

¹⁹ Mexía, *Silva de varia lección*, III, XI, p. 595.

²⁰ Laguna, *Acerca de la materia medicinal*, II, XI, «anotación», p. 130.

Miguel de Cervantes atestiguan de ello. De esta suerte, consiguió su objetivo más entrañable, el de desaparecer detrás del saber transmitido y compartido.

Referencias bibliográficas

- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica, 25), 2003.
- , *Les diverses leçons de Pierre Messie, avec trois dialogues dudit auteur, contenans variables & memorables histoires, mises en françois par Claude Gruget*, Lyon, Estienne Michel, 1580.
- CASTRO, Antonio, «Introducción», en Pedro Mexía, *Silva de varia lección I*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 264), 1989, pp. 7-140.
- DIOSCÓRIDES, *Acerca de la medicina material y de los venenos mortíferos*, trad. Andrés Laguna, Amberes, Juan Latio, 1555.
- LERNER, Isaías, «Textos clásicos en la *Silva* de Pero Mexía», en *La voluntad de humanismo. Homenaje a Juan Marichal*, ed. Biruté Ciplijauskaitė y Christopher Maurer, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 137-147.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Florilegios, polyanteas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49, 1990, pp. 61-76.
- , «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 191-214.
- RALLO GRUSS, Asunción (ed.), *Misceláneas del siglo de oro*, Barcelona, Planeta (Aula/Biblioteca del Estudiante), 1983.
- , «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 159-180.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, «La selección de lo curioso en 'silvas' y 'jardines': notas para la trayectoria del género», *Criticón*, 58, 1993, pp. 155-168.

Quevedo, *Vida de la Corte*: algunos problemas de su transmisión textual

Marcial Rubio Árquez

Università degli Studi «G. D’Annunzio» di Chieti-Pescara

No creo que resulte exagerado afirmar que la reciente edición de las *Obras en prosa* de Quevedo ha resuelto todos o gran parte de la infinidad de problemas textuales que planteaban la obras de este autor¹. Para lo que aquí nos interesa, contamos por fin con una edición filológicamente cuidada de la *Vida de la corte y oficios entretenidos en ella*, una de las obras de Quevedo de tradición textual más rica e intrincada, editada pulcra y brillantemente por Antonio Azaustre². Es el propio editor quien, sin embargo, plantea una cuestión que, si bien resuelta a mí parecer con atinado juicio, deja abierta la posibilidad de otras soluciones. Este problema podría definirse como el de las distintas partes y su disposición en la *Vida de la Corte* o, parafraseando la perfecta definición de Azaustre, el «orden de las “Figuras” y “Flores”» dentro de la obra.

Tal y como aparece en el pequeño índice que antecede a algunos manuscritos, la *Vida de la Corte* consta —dejando de lado los «prolegómenos» a los que después se aludirá— de las siguientes partes: FIGURAS ARTIFICIALES: Rufianes de embeleco, estafadores, figuras lindas, valientes de mentira. FLORES DE CORTE: Gariteros, ciertos, entretenidos, sufridos, sufridos vanos, estadistas, sufridos rateros, valientes. Esta estructura se plasma después en el texto, en el que, además de los encabezamientos de capítulos correspondientes (FIGURAS... FLORES...), se hacen numerosas referencias a esta división interna de la obra. De este modo, al final de la «Carta» —la última parte de los «prolegómenos» que acompañan al texto—, el narrador, hablando del malicioso tiempo que le ha tocado vivir, explica que le «ha parecido escribiros lo que de él he alcanzado. Por lo menos perjudicial empiezo, que son las figuras, y acabo con lo más pernicioso, que es la gente de flor» (322), es decir, exponiendo ya en los inicios de la

¹ Quevedo, *Obras completas en prosa*.

² Quevedo, *Vida de la corte*, pp. 291-347.

obra la división en los dos bloques principales que la componen y que ya se han apuntado. Inmediatamente después aclara que tiene «por cierto que pocos se reservan de figuras, unos por naturaleza y otros por arte» (322), con lo que parece establecerse, dentro de las «Figuras», una nueva división: «figuras naturales» y «figuras artificiales»³. Al final de este apartado, se expone lo siguiente: «Y porque he dicho sumariamente de los figuras naturales, diremos de los artificiales, contra quien mi intento va dirigido» (323) y, a renglón seguido, aparece el título del consiguiente capítulo: «Figuras artificiales». Al final del mismo se dice que «Mucho más tenía que decir de este género de figuras, pero quiérollo diferir para otra ocasión» (326) y de este modo se pasa al capítulo siguiente: «Rufianes de invención» (o «de embeleco»). Justamente aquí, como ha señalado Azaustre, comienzan los problemas, al no estar muy claro la ubicación de «dos apartados consecutivos: “Rufianes de invención” o “de embeleco” y “Estafadores”, que todos los testimonios manuscritos colocan dentro de “Figuras”, en concreto, tras “Figuras artificiales” y antes de “Figuras lindas» (315)⁴, pero que algunos editores, por los motivos que veremos inmediatamente, sitúan en otras partes de la obra. Dicho con otras palabras, parece no haber una correspondencia nítida entre la disposición de los capítulos basada en una ordenación lógica y argumental y el orden que los mismos presentan en los testimonios conservados.

El primero en notar esta aparente contradicción fue Fernández Guerra, quien explicaba que:

En ningún ejemplar está atinadamente colocados los asuntos, y en esto difieren casi todos entre sí. Ofreciendo el autor tratar primero de las figuras y luego de las flores, se ven mezcladas flores y figuras. Un detenido estudio de la materia, y una apreciación imparcial de los manuscritos, me han decidido a alterar la colocación de muchos capítulos, para el mejor orden y claridad del discurso⁵.

Sin embargo, no es totalmente cierto que los manuscritos «difieren casi todos entre sí» en la ordenación de los capítulos, sino más bien que, respetando casi todos el mismo orden, cambian la división de los mismos: el texto aparece en el mismo orden, pero el título del capítulo se cambia de lugar o, a veces, se aglutinan varios capítulos bajo un mismo epígrafe.

Como sea, Fernández Guerra procede a ordenarlos con el siguiente orden: comienza con las «Figuras artificiales», salta al apartado «Figuras lindas» —creado por él, pues se trata de un capítulo que forma parte de las susodichas «figuras artificiales»—, bajo cuyo epígrafe coloca los «Valientes de mentira». A continuación comienzan las «Flores de Corte», dentro de las cuales sitúa el resto de capítulos, si bien no con el orden en el que los encontramos en la mayor parte de los manuscritos. Así edita primero los «Gariteros», seguidos de los «Ciertos», «Entretenidos», «Estafadores», «Sufridos», «Sufridos vanos», «Estadistas», «Sufridos rateros», «Rufianes de embeleco» y, por último, los «Valientes».

³ Es por ello que, pese a carecer todos los manuscritos de un encabezamiento de capítulo para las “figuras naturales” algunos editores sitúan uno con tal denominación inmediatamente después de la “Carta”.

⁴ Quevedo, *Vida de la corte*, p. 315. Azaustre señala que el manuscrito S₁ no sigue este orden.

⁵ Quevedo, *Obras completas*, ed. Fernández Guerra, I, p. 859.

Buendía, por el contrario, pese a reconocer que «en los ejemplares manuscritos aparecen barajadas las *figuras* y las *flores*, aunque su autor anuncia un orden», haciendo referencia con ello al párrafo ya citado («Por lo menos perjudicial empiezo.. ».), decide respetar el orden con el que las distintas partes aparecen en los manuscritos que sigue, esto es, *M*₅ y *M*₆⁶.

Astrana Marín, por su parte, sigue fielmente, pero sin decirlo, la novedosa división de capítulos y partes establecida por Fernández Guerra. Para justificar su ordenación explica que

En la mayoría de los manuscritos aparecen trastrocados los asuntos de la *Vida de la corte*. Para la purificación del texto nos hemos atendido exclusivamente a los mejores del siglo xvii⁷.

Evidentemente, y como puede fácilmente comprobarse consultando la edición de Azaustre, no ya «los mejores», sino ninguno de los manuscritos del siglo xvii —y Astrana sólo tenía noticia de parte de los hoy conocidos— transmite en ese orden la obra.

El criterio seguido por Fernández Guerra y Astrana Marín es rechazado por la edición de Koepe⁸, que parece guiarse más por el de Buendía, aunque edita el texto siguiendo otros manuscritos, como el *M*₁, *M*₇, *M*₁₀, *M*₁₁, en los que, en algunas ocasiones, como ya se ha indicado, se cambia la división interna de los capítulos, pero no su orden.

La edición de García-Valdés⁹ retoma la disposición de Fernández Guerra, pero introduciendo un nuevo cambio: la obra comienza con el apartado «Figuras artificiales», al que le sigue las «Figuras lindas», dentro del cual se sitúan los «Valientes de mentira»; se pasa después al tercer apartado, las «Flores de Corte», y dentro del mismo se colocan los capítulos correspondientes a los «Gariteros», «Ciertos», «Estafadores», «Entretenidos» —y éste es el cambio con respecto al orden de la edición de Fernández Guerra, que colocaba estos dos últimos capítulos en orden inverso—, «Sufridos», «Sufridos vanos», «Estadistas», «Sufridos rateros», «Rufianes de embeleco» y, para finalizar, los «Valientes». La editora defiende su ordenación con las indicaciones que proporciona el propio texto a propósito de las partes que lo componen. De esta manera la citada estudiosa entiende que son «“Figuras artificiales” las de este apartado (“Hay figuras artificiales que usan bálsamo y olor para los bigotes...”, 323), las “Figuras lindas” (“Hay otras figuras lindas de menor cuantía...”)

y los “Valientes de mentira” (“Otras figuras faltan, no menos ridículas...”, 333)». Del mismo modo, entiende que los «Rufianes de embeleco» y los «estafadores», que los manuscritos sitúan dentro de las «Figuras artificiales», son en realidad «flores», como expone el propio texto: «uno son soplonos de los alguaciles y andan con ellos para amparar su flor»; «los estafadores y superintendentes de todos los géneros de flor...», respectivamente. Una vez establecidos qué capítulos pertenecen a las «Flores», los ordena siguiendo el criterio de su pertenencia al mundo del juego («Gariteros», «Ciertos», «Estafadores» y

⁶ Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía. p. 48. Para la nomenclatura de los manuscritos sigo la denominación de Azaustre en Quevedo, *Vida de la corte*, p. 294.

⁷ Quevedo, *Obras completas*, ed. Astrana Marín, p. 10.

⁸ Koepe, 1970.

⁹ Quevedo, *Prosa festiva completa*, pp. 229-256.

«Entretenidos»), al mundo de los maridos consentidores («Sufridos», «Sufridos vanos», «Estadistas» y «Sufridos rateros») o, por último, al de los valientes («Rufianes de embeleco», «Valientes»), siempre, como ya se ha indicado, siguiendo una cierta interpretación de lo que dice el texto¹⁰.

La última edición moderna, la de Azaustre, sigue el criterio de Buendía y Koepe y «no modifica la ubicación de ambas secciones» alegando, entre otras importantes razones, que «dicho cambio no se documenta en ningún testimonio, lo que implica el riesgo inherente a cualquier conjetura» (316).

Parece conveniente resumir lo dicho anteriormente con respecto a la colocación de los capítulos en las diferentes ediciones modernas con el siguiente cuadro¹¹:

	Fdez. Guerra (1859)	Astrana Marín (1932)	Buendía (1932)	Koepe (1970)	García-Valdés (1993)	Azaustre (2007)
FIGURAS ARTIFICIALES	1	1	1	1	1	1
Rufianes de embeleco	13	13	2	2	13	2
Estafadores	8	8	3	3	7	3
Figuras lindas	2	2	4	4	2	4
Valientes de mentira	3	3	5	5	3	5
FLORES DE CORTE	4	4	6	6	4	6
Gariteros	5	5	7	7	5	7
Ciertos	6	6	8	8	6	8
Entretenidos	7	7	9	9	8	9
Sufridos	9	9	10	10	9	10
Sufridos vanos	10	10	11	11	10	11
Estadistas	11	11	12	12	11	12
Sufridos rateros	12	12	13	13	12	13
Valientes	14	14	14	14	14	14

Evidentemente defiendo el orden dado por Buendía, Koepe y, más modernamente y con argumentadas razones Azaustre, sobre todo por una de las razones que este último expone cuando dice que cambiar el orden de las partes «no se documenta en ningún testimonio, lo que implica el riesgo inherente a cualquier conjetura» (316). En efecto, no debe pasarse por alto que una tradición textual tan rica —más de veintidós manuscritos— y tan variada —al menos siete grandes familias textuales— coincida, con

¹⁰ Quevedo, *Prosa festiva completa*, pp. 52-53.

¹¹ No apuntamos las partes preliminares —«Dedicatoria», el «Prólogo» y la «Carta»— porque no hay ninguna diferencia entre los manuscritos.

la única excepción de la tardía copia que representan los manuscritos S_1 y S_2 ¹², en este fundamental aspecto, mientras difieren en otros no tan importantes. Añádase, también, que las copias más antiguas — M_{13} , M_{14} , M_{15} — y, por ello, en teoría, más cercanas al original, mantienen el orden del resto de los manuscritos, por lo que quizá sea correcto deducir que así, con este orden, salió de la pluma de Quevedo. No parece factible pensar, tampoco, que todos de los copistas que durante más de tres siglos han dedicado sus esfuerzos a transmitir la obra pasasen por alto este fundamental aspecto. Por todo ello, creo que el esfuerzo editor no debe ir dirigido a buscar un orden en los capítulos que haga supuestamente más legible el texto, sino más bien, y por el contrario, a buscar las causas que ayuden a interpretar la supuesta ordenación caótica del texto. En esta dirección y con este objetivo se han escrito las siguientes líneas, que intentan explicar la fundamentación lógica de dicho orden.

La explicación, claro, está en el texto. Ya al comenzar la obra, en la «Carta», se dice que la obra intentará «la corrupción» de la Corte. Esta corrupción se plasma, en el plano social, en dos tipos de «personajes» sociales: las «figuras» y la «gente de flor», y a ellas, como hemos visto, se dedican las dos partes del tratado, «por lo menos perjudicial empiezo, que son las figuras, y acabo con lo más pernicioso, que es la gente de flor» (322). ¿Qué o quiénes son las figuras? Las «figuras naturales» serían aquellos sujetos con defectos físicos, y a estos se les exime de la sátira. Inmediatamente después se nos habla de las «figuras artificiales». Me interesa remarcar el adjetivo: artificiales, que hace referencia no sólo a lo ‘no natural, falso’, sino también a lo ‘hecho por mano o arte del hombre’¹³. Es evidente, entonces, que todos los personajes englobados bajo este epígrafe no sólo no son lo que parecen —primera acepción del término—, sino que además emplean su industria e ingenio —segunda acepción— en aparentar lo que no son. Y, efectivamente, así es, desde los «Rufianes de embeleco», es decir, aquellos «bravos» que más que matones sanguinarios se dedican a explotar a las prostitutas ofreciéndoles una protección para la cual no están capacitados por su evidente cobardía, a los «Valientes de mentira», cuyo simple título aclara cualquier duda posible sobre su adscripción a este grupo. Sin embargo, de nuevo el orden tiene una clara justificación. En efecto, cuando comenzamos el apartado dedicado a los «valientes de mentira» leemos que estos sujetos «son gente plebeya; tratan más de parecer bravos que lindos» (333), y entonces se descubre que el haber situado a «las figuras lindas» en mitad de la serie dedicada a las «Figuras artificiales» tiene una clara finalidad, ya que sirve para caracterizar, por contraste, a los últimos de la serie, los «valientes de mentira» quienes, perteneciendo indiscutiblemente a este grupo, comparten sin embargo con los «lindos» su obsesión por las apariencias en el vestuario, si bien, claro, éstos intentan pasar no por ricos como aquellos, sino más bien por matones.

Como creo haber demostrado, todos los personajes presentados en este primer apartado de la obra, titulado no sin astucia «Figuras artificiales», presentan una clara oposición entre lo que parecen —y en ese intentar parecer emplean tiempo, esfuerzo y ‘arte’— y lo que realmente son. Es justamente en ese contraste en el que se basa la ironía

¹² Son la quinta familia definida por Azaustre (Quevedo, *Vida de la corte*, pp. 301-303) y se trata de copias del s. XVIII realizadas por Tomás Antonio Sánchez.

¹³ Ambas acepciones en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia.

de Quevedo, donde surge la carga cómica de la escueta descripción y, también, la crítica social enmascarada en un risible e inocente cuadro de costumbres. Lo que interesa ahora, sin embargo, es notar la perfecta conjunción de todas las partes que la integran. No es necesario, como han hecho algunos editores, cambiar el orden de los capítulos para dar coherencia al texto. Por el contrario, el perfecto ensamblaje de sus partes es el que otorga al texto un significado unitario. Y este orden no se ve amenazado porque en dos de sus partes se haga alusión a las «flores»¹⁴. De los «rufianes de embeleco», en efecto, se nos dice que «unos son soplones de los alguaciles y andan con ellos para amparar su flor» (333), pero debemos entender, de acuerdo con el significado de «flor» como ‘engaño’ o ‘trampa’¹⁵, que dicha «flor» es, precisamente, hacerse pasar por lo que no son mediante diversas añagazas y embustes. Igual ocurre con los «Estafadores», de los que se declara que son «los estafadores y superintendentes de todo género de flor» (328), pero ello no quiere decir que vivan de las «flores», sino que, para lograr su fin, esto es, vivir de las apariencias, que no del engaño, usan o conocen y dominan todos los tipos de ‘flor’.

Esta es, en efecto, la principal diferencia entre las «Figuras artificiales» de la primera parte de la obra y las «Flores de Corte» que vienen a continuación. El mismo Quevedo lo aclara al comenzar este apartado: «Hame parecido comenzar estas flores o ardidés de mal vivir...» (335). Esto es, se definen las «flores» como engaños o trampas para vivir fuera de la ley, mientras que en las «Figuras» se ha tratado un grupo de personajes que viven pareciendo lo que no son, lo que no impide que en ocasiones utilicen algunas ‘flores’ para conseguir su objetivo. Si se quiere, la diferencia fundamental sería la legalidad —entendida según Quevedo— entre aquellos que viven casi al margen de la ley o aprovechándose de los que claramente son —siempre según Quevedo— delincuentes —entiéndanse prostitutas, matones, fulleros, etc.—, a los que Quevedo denomina «figuras», y aquellos otros tipos sociales que, por el contrario, ganan su sustento practicando o promocionando acciones claramente ilegales. Por este motivo, en los «Preliminares» de la obra, concretamente en la «Carta», el autor indica que la obra comienza «por lo menos perjudicial empiezo, que son las figuras», y que acaba, «con lo más pernicioso, que es la gente de flor» (322) y, sin duda, esa gradación que va de lo «menos perjudicial» a lo «más pernicioso» se refiere a una escala no sólo ética y social, sino también legal o jurídica. La prueba de cuanto venimos diciendo la suministra el grupo de hampones o asesinos a sueldo. Este grupo pertenece tanto a las «Figuras» —donde aparecen aglutinados bajo el título de «Valientes de mentira», como ya hemos visto— como a las «Flores», donde se les denomina simplemente «Valientes». La diferencia fundamental entre ambos grupos —y que puede y debe extenderse a todos los personajes que integran las dos partes, «Figuras» y «Flores»— aparece nuevamente en el título: «de mentira», es decir, ficticio, no real, sólo apariencia. Por eso al comenzar a tratar de los «Valientes de mentira» el autor habla de ellos como personajes «ridículos»

¹⁴ «Dentro de las “figuras artificiales”, incluyen los manuscritos y también las ediciones de Castelló, Buendía y Koepe, los “rufianes de embeleco”, según unas fuentes, o “rufianes de invención”, según otras, y los estafadores”, siendo así que, en los textos se dice expresamente que son gente de “flor”: “unos son soplones de los alguaciles y andan con ellos para amparar su flor”; “los estafadores y superintendentes de todos géneros de flor...», Quevedo, *Prosa festiva completa*, p. 52.

¹⁵ El término, tomado del léxico de juego, pasó a referir cualquier tipo de engaño.

(333), casi cómicos, descendientes directos del *miles gloriosus* de la comedia clásica, empeñados más en aparentar ser malvados que en practicar verdaderamente el mal. Por el contrario, de los «Valientes» incluidos en las «Flores» se nos dice que son «la flor más cruel e inicua de todas» (345), sin duda porque estos valientes son, para continuar el título anterior, ‘de verdad’, es decir, gente que practica el asesinato como medio de vida. Lo dice también el texto: «tienen por oficio el serlo [asesinos] y comen de ello» (345). Aquí ya no hay apariencia, sino realidad. La comicidad con la que son tratados los primeros se convierte ahora en denuncia, aunque siempre cubiertos unos y otros por el manto satírico que cubre y protege toda la obra.

Entrando ya en las «Flores de Corte» se debe decir que bajo este título se incluyen tres grupos de delincuencia: la relacionada con el juego, la que tiene que ver con la prostitución más o menos encubierta a través de la figura del marido consentidor y, por último, la de los asesinos a sueldo. La división, por lo demás, la establece el propio texto. De este modo, tras el título, Quevedo dice que «Hame parecido comenzar estas flores o ardidés de mal vivir por el juego» (335) y, después de tratar uno a uno los distintos personajes que, como veremos inmediatamente, forman este grupo, añade «Y yo doy fin a las flores del juego» (341), para, en el capítulo siguiente, dedicado a los «Sufridos», comenzar del siguiente modo: «En segundo lugar quiero poner los sufridos» (341), y pasa a tratar los distintos personajes que engloban este apartado. Por último, al llegar al apartado titulado «Valientes», comienza diciendo: «La flor más cruel y inicua de todas, a mi parecer (salvo los sufridos que van relatados), es la de los valientes» (345). Ésta es, pues, la última ‘flor’, la de los matones a sueldo, que forma el tercer grupo de delincentes.

El orden de las partes, tal y como lo reproducen la inmensa mayoría de los manuscritos es, pues, absolutamente lógico y coherente. La división de la obra en dos partes claramente diferenciadas, «Figuras» y «Flores», suministra la razón última para adscribir cada grupo de personajes a una u otra, basándose dicha clasificación en el entendimiento de lo que, al menos para Quevedo, son «Figuras» y «Flores». Si los primeros viven o malviven intentando aparentar lo que no son —y esa apariencia casi siempre se dirige al mundo de la delincuencia, pero sin caer en él—, los segundos viven del engaño, de las ‘flores’: son claramente delincentes. Si las «Figuras» son tan ridículas como para provocarnos la risa, los personajes incluidos en las «Flores», pese a algún rasgo de ridiculización inherente a la pluma de Quevedo, presentan más la tipología literaria de un retrato de costumbres del mundo del hampa. Aquí, en esta segunda parte, está el «tratado» que Quevedo anunciaba en los prolegómenos. Esta diferencia entre ambas partes la expresa muy bien el protagonista y narrador de las *Capitulaciones matrimoniales* cuando nos dice que él es «censurador de figuras, escritor de flores» (197), es decir, si con los primeros sólo cabe la ‘censura’ —que es juicio y opinión de las costumbres, según el significado clásico que todavía recoge *Autoridades*— con los segundos sólo es posible la descripción, la transcripción de sus costumbres, según recoge también el citado repertorio¹⁶.

¹⁶ En efecto, una de las acepciones que *Autoridades* recoge para “escritor” es “el que traslada, copia y escribe obras ajenas”. En este caso, esas “obras ajenas” serían las costumbres de los delincentes que Quevedo simplemente transcribe o pasa de lo visto a lo escrito.

Referencias bibliográficas

- KOEPE, S., *Textkritische Ausgabe Einiger Schriften der Obras Festivas von Francisco de Quevedo*, Colonia, Universidad de Colonia, 1970. Tesis Doctoral.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras*, ed. A. Fernández Guerra, Madrid, Atlas, 1946-1951, 2 vols.
- , *Obras completas*, ed. Feliciano Buendía, Madrid, Aguilar, 1932, 2 vols.
- , *Obras completas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943-45.
- , *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003-2010.
- , *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Vida de la corte y oficios entretenidos en ella*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 291-347.

Historias de cautiverio entre literatura y vida

Maria Caterina Ruta

Università di Palermo

En la narrativa española del siglo XVII el tema del cautiverio de cristianos en tierras musulmanas se encuentra preferiblemente en los libros de memorias y en las colecciones de novelas cortas. De hecho, el tema se convierte en topos literario, perdiendo contactos con la realidad concreta y revistiéndose, en la mayoría de los casos, de implicaciones metafóricas. De Antonio Eslava [1609]¹ a María de Zayas y Sotomayor [1637]², las historias de cautiverio se funden con episodios de otros géneros, contribuyendo a la formación de una narrativa moderna que aboga por un género híbrido, capaz de satisfacer las expectativas de un público cada vez más deseoso de entretenerse con la literatura³.

El mismo Cervantes utilizó los recuerdos de su experiencia personal como normales componentes que pudieran contribuir a aumentar el interés de sus obras. No hay que olvidar, sin embargo, que sus textos teatrales y el episodio del «Capitán cautivo»⁴ llegaron a ser modelos imprescindibles para los escritores contemporáneos o posteriores al autor del *Quijote*, que en sus obras se sometieron en medida variable al patrón cervantino. Recientemente, además, se ha rescatado el papel informativo de la *Topographía e historia general de Argel* [1612], hoy atribuida con suficiente documentación al agustino portugués Antonio de Sosa, compañero de prisión de Cervantes⁵, testigo en su favor en la *Información*⁶ y protagonista de los *Diálogos* que forman la estructura de la *Topographía*.

¹ Eslava, 2003. Ver en especial modo los capítulos quinto y sexto.

² Zayas y Sotomayor, 2004.

³ Para los géneros de la novela áurea y la contaminación entre géneros ver Rey Hazs 1982 y 1983 y Ripoll, 1991.

⁴ Cervantes, 2004, I, caps. 39-41.

⁵ Diego de Haedo, 1927-1929, 3 vols. Ver también la reciente edición en inglés de Garcés, 2011. Sobre la captura y cautiverio de Sosa en Argel, ver también Garcés, 2005a, pp. 32-38, pp. 42-46, pp. 70-73 y pp. 81-

Entre las narraciones que se escriben en las primeras décadas del siglo XVII algunas cuentan exclusivamente auténticas historias de *cautiverio*⁷, otras incluyen episodios de este género en una cadena narrativa mucho más variada, como ocurre en el *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo. Discursos trágicos ejemplares* [1615-1617] de Gonzalo de Céspedes y Meneses y en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* [1618] de Vicente Espinel. Albert Mas se inclinó a considerarlos frutos de experiencias auténticas: «Comme Cervantès, ils puisent dans leur expérience vécue des souvenirs qu'ils transposent dans la fiction de leurs romans, Céspedes a une telle imagination qu'il rend les aventures de ses héros à peine croyables, et Espinel use de tant de discrétion qu'on s'est demandé s'il fut vraiment captif»⁸. Parece que ni el uno ni el otro padecieron cautiverio en las costas de África⁹, y que sus narraciones pueden proceder de las sugerencias recibidas en parte de relatos orales y en parte de libros leídos. En este análisis trataré sólo de *El español Gerardo*.

En la declaración final de su texto, que funcionaría más bien como *incipit*, el narrador, introducido al comienzo del relato, afirma haberse decidido a escribir *El poema trágico* cuando en Madrid: «... llegando a mi noticia estos discursos, pareciéndome dignos de saberse, los escribí, deseando que para ejemplo y memoria de los hombres, inmortalizados en la estampa vivan en los presentes y venideros siglos»¹⁰. Es evidente que se trata de una fórmula para justificar los intentos didácticos-morales que el libro se propone muy claramente en el curso de su desarrollo y que se expresan en el título, aunque éste en su forma final parece atribuido por el editor de 1623¹¹. La estructura del *Poema* por medio de la abundancia de los episodios narrados se mantiene fiel a los preceptos de la *varietas* y de la *admiratio*, sin descuidar al mismo tiempo la exigencia del verosímil, que recibe un soporte inequívoco en la citada afirmación conclusiva del narrador. No cabe duda, asimismo, de que es intención del escritor mantenerse respetuoso del *delectare/prodesse* y de los demás principios proclamados en las reelaboraciones de las poéticas clásicas.

La larga narración en prosa de Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585-1638), se sitúa en un conjunto de obras de ficción e historia que compuso a lo largo de su vida no sin tener algún problema por algunas de ellas¹². *El español Gerardo* se divide en dos partes publicadas entre 1615 y 1617, que se volvieron a

84. En relación a la atribución al Doctor Sosa ver Camamis, 1977, pp. 140-150; Sola, 1990, pp. 409-412; Garcés, 2011, pp. 1-78. En la «Introducción» Garcés expone unas motivaciones que se revelan muy innovativas para la atribución de la autoría de la *Topographía* a Antonio de Sosa.

⁶ *Información de Miguel de Cervantes*, transcrita por Pedro Torres Lanzas, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 3ª época, 12, 1905, pp. 345-397.

⁷ *Cautiverio y trabajos de Diego Galán*, 2001; *Relación del cautiverio y libertad de Diego Galán*, 2001; Ver Barchino, 2001, Bunes y Barchino, 2001, Ruta, 2012 en prensa.

⁸ Mas, 1967, t. I, p. 359.

⁹ «... aunque quizás no deba descartarse cien por cien la posibilidad de que Espinel conociese Argel, todo el episodio del cautiverio responde a la elaboración literaria de que este tema había sido objeto;...», Carrasco Urgoiti, 1972, vol. I, p. 37. Ver también Haley, 1994 [1959], pp. 25-90.

¹⁰ Céspedes y Meneses, 1946, p. 271b.

¹¹ Ver Cucala Benítez, 2006, nota 1.

¹² Madroñal Durán ha confirmado la fecha y el lugar de nacimiento del autor sobre la base de documentos de archivo relativos a su familia, ver 1991. El estudioso demuestra que elementos autobiográficos se encuentra diseminados en el *Poema trágico* y en *Varia fortuna del soldado Píndaro* [1626].

imprimir en 1618 en Barcelona y sucesivamente en 1623, revisadas y enmendadas¹³. No se trata de un relato autobiográfico, ni auténtico ni falso, aunque la primera persona del narrador asoma de vez en cuando en la exposición para mantener el contacto con los destinatarios, oyentes o lectores que sean. Enunciados como «... el estruendo que del caballo habéis oído...» (p. 121b), «Mas quiero que antes sepáis...» (p. 122a), «... y más del que puedo yo exagerar con mi corta y humilde pluma» (p. 192b) junto con la declaración del *explicit*, califican a un narrador más bien testigo que omnisciente, que oscila continuamente entre la reticencia de quien finge no conocer enteramente los hechos y la suministración de noticias detalladas, que en principio no tendría que conocer. El narrador anónimo, a su vez, pasa la voz a los personajes encontrados, que cuentan sus propias historias, en un nivel de narración interno al primero. Las prácticas narrativas utilizadas funcionan esencialmente para complicar y enriquecer el hilo que hilvana el tejido de *El español Gerardo*.

El héroe principal, al que se destinan las secuencias narrativas más largas del *Poema*, protagoniza una serie poco creíble de aventuras, casi siempre de origen amoroso. Según el objetivo privilegiado de la narración, los personajes recorren un camino de purificación de sus pecados que los lleva a las respectivas soluciones que cierran su *peregrinatio vitae*. Por los distintos componentes que lo integran, el *Poema trágico* ha sido calificado como novela al mismo tiempo bizantina, picaresca, sentimental e incluso penetrada por rasgos de los libros de caballerías¹⁴. De hecho, la construcción de la obra es muy parecida a la de *La historia etiópica* de Heliodoro¹⁵ en la que Teágenes y Cariclea consiguen la unión espiritual y sexual después de haberse hecho dignos de alcanzar esa meta. Gerardo, en cambio, para su salvación espiritual al final tiene que renunciar a las tentaciones amorosas, para dirigir su ‘buen amor’ solamente hacia Dios. En la diferencia de las conclusiones estribaría el contraste entre las culturas de la Grecia clásica y de la España católica postridentina¹⁶. La prisión del protagonista entre los Bereberes funciona en el esquema de la ficción como una etapa central de este recorrido purificador. Al lado de la novela griega, sin embargo, hay que recordar la existencia de una novela bizantina española y reciente, cuyos ejemplos más inmediatos eran la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras [1569, 1583] y *El peregrino en su patria* [1605] de Lope de Vega. En cuanto al *Persiles* de Cervantes, no sabemos si Cespedes lo pudo leer en versión manuscrita, puesto que las dos Partes del *Poema trágico* se publican, como se ha dicho, entre 1615 y 1617 y la novela cervantina estaba acabada, pero, quizás no publicada [1617].

En el «Discurso segundo» de la Segunda Parte del *Poema*, a Gerardo le capturan mientras está viajando en un barco hacia Italia. En la repartición de los prisioneros nuestro héroe le toca a Ferru Arráez, que, habiéndose dado cuenta del nivel social y

¹³ En la edición de 1946, pp. 117-271, el episodio de cautiverio ocupa las páginas 226-244.

¹⁴ Ver Camamis, 1977; González Rovira, 1996; Deffis de Calvo, 1999; Cucala Benítez, 2006.

¹⁵ La traducción anónima de la novela aparece en 1554; Núñez de Reinoso publicó *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso* en Venecia, en 1552, una imitación/refundición de *Los amores de Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, que debió de conocer a través de los *Ragionamenti amorosi* de Ludovico Dolce, 1546; pero el mayor éxito de las traducciones de novelas de Heliodoro y Tacio se sitúa entre 1614 y 1617.

¹⁶ Cucala Benítez, 2006.

cultural de su esclavo, cree poder sacar una suma considerable de su rescate. Por consiguiente, Gerardo no consigue convencerle de que, por las desventuras sufridas en el pasado, le resulta difícil reunir una cantidad de dinero tan elevada. Entre los privilegios que Gerardo recibe de parte de Ferru no falta la vuelta por Argel, que le permite al autor injertar en su narración un topos de los episodios de cautiverio. En su estancia argelina el cautivo aprende la historia del cristiano Fernando Palomeque (pp. 231^a-235b), corsario fuerte y audaz, que por sus empresas había alcanzado mucha fama en la costas magrebina. Originario de Toledo, caído en manos de los musulmanes, había intentado huir con gran valor y habilidad, pero al final, por la delación de algunos compañeros, volvía a ser capturado y sometido a torturas muy crueles, descritas por el autor con brutal énfasis. Su muerte ejemplar lo había elevado a nivel de mártir cristiano, cuya fama se había fijado en dos epitafios en versos que los Argelinos recuerdan de memoria.

Un día, durante la cena, a Gerardo le llega un billete anónimo, en el que se le anima a aceptar cualquier rescate con la promesa de que, quien le quiere ayudar, encontrará la cantidad de dinero que falte. Al día siguiente Ferru le convoca a su habitación para comunicarle haber establecido la suma en 2.000 ducados. Al ver una mano que, saliendo de una cortina, le induce a aceptar, Gerardo se compromete a buscar el dinero. Durante la cena le llega otro recado que le invita a pedir un plazo de seis meses para reunir la suma concertada. La persona que escribe promete encontrar el dinero necesario. La noticia de su cautiverio, por fin, llega a la familia de Gerardo y a Nise, una de sus enamoradas que estaba esperando la vuelta del amante en un convento. El padre de Nise muere de dolor y la joven se encuentra en el convento sin ninguna protección de parte de su familia. Envía a un criado a Madrid para obtener noticias más precisas sobre Gerardo y sabe que la familia no puede conseguir la suma del rescate y que, además, Leoncio, el hermano de Gerardo, ha enfermado. Por su parte, el cautivo aprende que la conducta de su dueño, gracias a la benéfica influencia de una mujer cristiana que desde hace algún tiempo vive bajo su poder, se ha hecho menos cruel de lo que solía ser. Fulgencio, así se llama el prisionero que le está informando, le cuenta la historia de la mujer de la que Ferru se ha enamorado con pasión y que, fingiéndose renegada, ejerce un poder mitificador de las violencias caracteriales del moro.

Se trata de otro episodio que Céspedes incluye en este relato y del que en esta nota hago caso omiso. Con la intervención de esta mujer, que le manda otra carta en que le reconoce a Gerardo las cualidades adecuadas a la realización del proyecto de fuga, empieza la parte de los preparativos, que hay que organizar en invierno, cuando las galeras están desarmadas y Ferru se dedica a cuidar las faenas del campo. Aunque preparada en sus detalles, la fuga se presenta mucho más peligrosa de lo que se había imaginado, entre enfrentamientos con los moros, tempestades y búsquedas de reparo, muchos cautivos mueren. Salvados inesperadamente por un gran barco cristiano, Gerardo y la mujer se están dirigiendo hacia España, cuando el cautivo reconoce en la cara de su salvadora “la bizarra y cruel Jacinta”, la mujer cuya conducta anterior en España no había sido exactamente, del todo ‘ejemplar’. Jacinta suplica a Gerardo que le perdone por el mal que le había procurado en el pasado y que le ayude a volver a su patria. Entre los que escuchan se encuentra otra mujer que reconoce a Gerardo; es Nise que se había embarcado en aquella nave en Cartagena para ir a rescatar al amado y demostrar con este acto la firmeza y constancia de su amor. La historia de Jacinta se

completa con los detalles ignorados por Gerardo y por los lectores: cuando Gerardo la había considerado muerta en el naufragio, ella, salvada en una chalupa, había buscado reparo en una bahía junto a otros fugitivos, moros y cristianos. Por la intervención del corsario Zanaga, dueño de Fulgencio, Jacinta había sido capturada, disfrazada de hombre y vendida a Ferru Arráez, que se había enamorado de ella.

Se ha delineado con mucha evidencia la deuda de Céspedes y Meneses con los textos cervantinos, cuyas sugerencias el autor reorganiza mezclándolas con páginas enteras de plagio de la *Topographía e historia general de Argel*, como lo demostró en su libro George Camamis¹⁷. La mayor difusión de las obras de Cervantes favorece el reconocimiento inmediato de las reminiscencias del episodio del «Cautivo» por lo que concierne al papel de la mujer que, manteniéndose desconocida, envía cartas al prisionero y procura el dinero para organizar la fuga. Si Céspedes respeta incluso la aparición de la mano femenina que le hace señal a Gerardo, no se puede ignorar que el escritor quiso cambiar algún detalle para alejarse un tanto del modelo que imitaba: la mujer es en realidad cristiana y española, de manera que las cartas no necesitan la intermediación del intérprete, aunque no hay que descuidar la intervención del esclavo cristiano Fulgencio, que poco después cae víctima del enemigo. Igualmente parecidas son las acciones marinas de la fuga con sus enfrentamientos con barcos enemigos, los peligros de las tempestades y los sacrificios de muchos fugitivos. El perfil del personaje femenino, por otra parte, es muy semejante al de Catalina de Oviedo, protagonista de *La Gran Sultana*, que en Constantinopla desarrolla su influencia positiva respecto al Gran Turco. Con igual idealización Céspedes y Meneses crea en Argel una situación en la que la mujer cristiana actúa de forma parecida frente al cruel Ferru Arráez¹⁸.

Por lo que se refiere al énfasis atribuido al martirio del cristiano Palomeque¹⁹, se remite habitualmente al episodio del sacerdote martirizado de *Los tratos de Argel*, que por otra parte presenta todos los elementos típicos del martirologio como la crueldad de los torturadores y del público, la indiferencia del torturado ante el dolor, la afirmación de la fe en las últimas palabras del mártir²⁰. Camamis, sin embargo, ha encontrado unos pasajes de la *Topographía* de Sosa que claramente han inspirado el episodio de Céspedes. La osadía de Palomeque se describe con palabras muy parecidas a las empleadas para presentar las hazañas del corsario Juan Cañete en el *Diálogo de los mártires* (III, pp. 48-49) para pasar sucesivamente al personaje de Juan Gasco (III, p. 89). En cuanto a su martirio elige las barbaridades a las que fue sometido el moro Martín Forniel, que había cometido el grave error de convertirse al cristianismo (III, pp. 45-47). No falta tampoco la práctica de intentar, con todos los medios posibles, convencer a los cautivos que renieguen de su religión y se conviertan al islamismo. En

¹⁷ Camamis, 1977, pp. 155-174.

¹⁸ «... con extraordinario truco de condición y costumbres ha hecho en él maravillosos efectos, volviéndose, de rústico y bestial, tan dócil, apacible y tratable, como vos mejor que otro ninguno habéis experimentado;...» (p. 239b).

¹⁹ «... más ántes en medio de tan crueles y tremendos dolores resplandeció con mayor claridad la luz maravillosa de su verdadera fe y el firme y leal amor que tenía á Jesucristo, quien llamando con perseverancia milagrosa, dió su espíritu al cabo de veinte y cuatro horas que estuvo en aquella horrible pena con general espanto y confusión de media Berbería, que casi á su feliz y glorioso tránsito se halló presente», p. 235b.

²⁰ Fernández, 2000.

conclusión, Céspedes reúne elementos de tres vidas reales para crear un personaje cuya idea le pudo llegar primero de la obra teatral de Cervantes para corroborarla, luego, con la lectura de la *Topographia* [1612]. Lo mismo hace en la descripción del traje y ornamentos de Jacinta, vestida a la ‘berberisca’, en la que, aunque inspirado por el modelo cervantino de Zoraida, aprovecha las páginas que Sosa dedicó a la descripción de los vestidos de las moras en el primer libro de su obra, del que toma también parte de la descripción de la ciudad de Argel (I, pp. 28-29). Camamis subraya la existencia de otro pasaje de la *Topographia* que le permitió al autor la inserción de la anécdota que Gerardo cuenta al comenzar el relato de su cautiverio a propósito del esclavo que, en la galera en que el protagonista viajab, fue acusado de haber querido sublevar a la chusma de los galeotes (II, pp. 98-99). El episodio, por tanto, resulta de la fusión de ingredientes novelescos con datos y problemas procedentes de la realidad histórica como las batallas entre galeras corsarias, la condición de los prisioneros, el problema de los renegados, las operaciones de rescate, la fuga y las peripecias del viaje de regreso²¹. Por estas razones el cuento carece de los acentos de autenticidad que distinguen los relatos de matriz autobiográfica y que, como en el caso de Cervantes, denuncian «...el claro compromiso político de las obras testimoniales de quienes han sobrevivido a cautiverios colectivos»²². Los excesos y la artificiosidad de la narración derivan de la voluntad del autor de juntar en una sola historia todas las sugerencias que le llegaban de su experiencia cultural y existencial.

La aventura argelina del protagonista, injertándose en la cadena narrativa del *Poema trágico* de manera directa, estigmatiza definitivamente el carácter híbrido de la novela. Se reduce, en este sentido, la fuerza de la hipótesis de que *El español Gerardo* tenga mayor afinidad con la novela griega tanto por el tema de la peregrinación amorosa como por sus elementos estructurales: inicio *in medias res*, historias interpoladas, eje horizontal²³. Lo que convierte una novela bizantina en novela barroca, según la definición de Begoña Ripoll²⁴, es la voluntaria contaminación de distintos tipos de narración que, presente ya en el *Quijote*, debilita la resistencia de los códigos consolidados en el siglo XVI. En esta óptica las emblemáticas historias de Palomeque y de Jacinta, además de variar la argumentación, contribuyen a enfatizar las vidas ‘ejemplares’ de Gerardo y de su amigo Fernando. El corsario mártir y la mujer renegada son personajes bastante matizados, que a lo largo de sus existencias experimentan cambios sustanciales. El corsario Palomeque, antese de su redención espiritual, no había dudado en ejercer sus violentas agresiones contra las costas magrebina, como leemos en el texto: «...trató de armar un bergantín de catorce bancos, con quien [...] comenzó á entrar por todas las costas de Berbería, haciendo en ella notables daños á los moros;...» (p. 231a). Jacinta, después de varias aventuras amorosas y de las consecuentes traiciones de sus amantes, incluyendo a Gerardo, sufre el cautiverio y acaba invirtiendo la riqueza conseguida en Argel en la creación de una institución benéfica que le exige una conducta de vida conventual.

²¹ Ver Bunes Ibarra, 1989; García Arenal y Bunes, 1992; Teijeiro Fuentes, 1987 y 2003, pp. 135-151.

²² Ver Fernández, 2000, p. 15.

²³ Ver Cucala, 2006.

²⁴ Ripoll, 1991.

Respecto al dominio de la religiosidad en la causalidad que encadena los episodios de la novela de Céspedes, se ha puesto muy de relieve el papel de la divinidad, como ente que controla los destinos de los personajes con especial relación a la novela griega de Heliodoro. Sobre este tema creo que, cuando se afirma que en las dos obras la Providencia actúa de la misma manera, hay que ser muy prudente. Cucala dice: «Este gobierno y control de los acontecimientos por parte de la Divinidad conlleva que *los personajes no son dueños de sus destinos*. Éstos no son agentes que puedan cambiar la acción, sino que son seres pacientes que deben aceptar con resignación cristiana, en el caso de Gerardo, los acontecimientos que les sobrevengan»²⁵. Como no se pueden negar en *El español Gerardo* resonancias de Heliodoro en los temas y en la estructura, de la misma manera no se puede aceptar que los sujetos de las acciones mantengan una actitud pasiva frente a los eventos externos. En el cierre de su trabajo la estudiosa española concluye de la siguiente forma: «Para ambos autores, como reflejan claramente en sus obras, el destino de los hombres está regido por la inteligencia infinita de la Providencia» (p. 361), confirmando definitivamente la idea que guía su análisis. Respecto a la obra de Céspedes y Meneses se negaría así el principio del libre albedrío tan defendido por la Iglesia postridentina. Una intención parecida es muy difícil de creer para una obra que circulaba en España en las primeras décadas del siglo xvii. Hay varios ejemplos de textos que no superaron el control de la censura y quedaron manuscritos hasta ser descubiertos a comienzos del siglo xx²⁶, el *Poema* de Céspedes no eludiría tal control. Creo que para sustentar esta hipótesis nos podemos referir a la construcción de los personajes. Es cierto que Gerardo invoca varias veces a la Providencia, denunciando sus deméritos ante la ayuda divina y que concluye su narración diciendo:

... mas ante todas cosas os suplico que, reconociendo en la memoria de mi pasada vida sus acaecimientos y peligros espantosos, consideréis juntamente los maravillosos medios y caminos que para remediarme y librarme dellos ha usado la bondad y misericordia infinita de Dios, a quien según esto, no sólo vengo a deber las principales obligaciones que las demás criaturas redimidas con su sangre, sino todas las accesorias y singulares en quien yo por mis pecados he caído y su inmensa piedad me ha levantado. (p. 270b)

Esto, sin embargo, no implica que, llamado a elegir una opción, no lo haga ya sea cediendo a sus naturales inclinaciones, ya sea acudiendo a las indicaciones de la razón. El camino de purificación que lo lleva hacia la conversión, presupone la posibilidad de rechazar los avisos de la Providencia. Los numerosos casos de apostasía por parte de los cautivos demuestran que no todos los cristianos eran capaces de aprovechar los medios que se le ofrecían para no abandonar su fe. Gerardo, en cambio, sabe reconocer las oportunidades de redención encontradas en su existencia y beneficiarse de ellas. Haber conseguido la libertad física, saliendo en buenas condiciones del cautiverio, constituye sólo una recuperación parcial de su integridad espiritual; la redención moral, ya manifestada en el título del libro, se confirma de manera hiperbólica en la conclusión de los destinos de los cuatro protagonistas: Jacinta y Nise se recluyen en un convento;

²⁵ Cucala Benítez, 2006, p. 351. La cursiva es mía.

²⁶ Entre otros el *Viaje de Turquía y Cautiverio y trabajos de Diego Galán*.

Fernando decide vivir como ermitaño y con su muerte empuja a Gerardo a seguir su ejemplo.

Las investigaciones ya hechas demuestran que Céspedes y Meneses es un escritor que aprovecha totalmente sus lecturas, que se revela hábil en captar los temas que suscitaban el interés del público, aun no consiguiendo, por lo que concierne al *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, una gran originalidad. Por otra parte, la búsqueda de fuentes y modelos, antiguos y contemporáneos, revela en el escritor una sensibilidad moderna, que se sitúa más allá de los códigos narrativos consolidados y que, sin llegar a entregarnos una obra maestra, consigue abrir nuevos caminos. En este sentido creo que se puede concluir que la lección que recibió de Miguel de Cervantes no se limita a los préstamos o refundiciones que se han evidenciado, sino que se extiende a la nueva manera de contar historias que hasta en los últimos días de su vida el gran alcaíno había perseguido.

Referencias bibliográficas

- BENÍTEZ, Rafael, *La tramitación del pago de rescates a través del reino de Valencia*, in *Le commerce des captifs. Les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV-XVIII^e siècle*, Études réunies par Wolfgang Kaiser, Rome, École française de Rome, 2008, pp. 193-217.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de, *La imagen de los musulmanes y del norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- , «La vida en dos redacciones de un cautivo de Consuegra: Diego Galán Escobar», *Historia*, Año 25, 2003, pp. 81-82.
- Cautiverio y trabajos de Diego Galán*, ed. de Manuel Serrano y Sanz, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1913.
- Cautiverio y trabajos de Diego Galán*, Edición crítica de Matías Barchino, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 2 vols.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *Poema trágico del español Gerardo*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, por Don Cayetano Rosell, Madrid, Atlas (BAE, 18), 1946, pp. 117-271 [1615-1617].
- CONTRERAS, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, Edición, estudio, bibliografía y notas a cargo de Miguel A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Institución Cultural Fernando el Católico, 1991 [1583].
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Introducción biográfica y crítica» a V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, 2 vols.
- CUCALA BENÍTEZ, Lucía, «Céspedes y Meneses y la novela Griega: la Providencia en *El español Gerardo* y en *Las Etiópicas*», *Etiópicas*, 2006, 2, pp. 335-362.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- ESLAVA, Antonio, *Noches de invierno*, ed. de Carlos Mata Induráin, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003 [1609].

- FERNÁNDEZ, Enrique, «*Los tratos de Argel: obra testimonial, denuncia política y literatura terapéutica*», *Cervantes*, 20, 1, 2000, pp. 7-26.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers, A Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes y BUNES, Miguel Ángel de, *Los españoles y el norte de África, siglos XV-XVIII*, Madrid, Mapfre, 1992.
- HALEY, George, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*, «Introducción general» a Vicente Espinel, *Obras completas*, Málaga, Diputación Provincial, 1994, [1959].
- KAISER, Wolfgang, *L'Europe en conflit. Les affrontements religieux et la genèse de l'Europe moderne (vers 1500-vers 1650)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes y Meneses a la luz de nuevos documentos», *Criticón*, 1991, 51, pp. 99-108.
- OHANNA, Natalio, *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Relación del cautiverio y libertad de Diego Galán*, Miguel Ángel de Bunes-Matías Barchino, Toledo, Diputación provincial de Toledo, 2001.
- REY HAZAS, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro I (formas de la narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I, 1982, pp. 65-105.
- , «Novela picaresca y novela cortesana: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo », *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 137-156.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- RUTA, María Caterina, «Piratería e prigionia nel mediterraneo nei secoli XVI e XVII: testimonianze letterarie», en *Atti del Congresso Internazionale "Cultura della Guerra e Arti della Pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1610-1620)"*, ed. Encarnación Sánchez García y Caterina Ruta, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2012, pp. 429-458.
- SOLA, Emilio, *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*, Tecnos, 1988.
- , «Antonio de Sosa: un clásico inédito amigo de Cervantes (Historia y literatura) », en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (Alcala de Henares, 29-30 nov. y 1-2 dic. 1988), Barcelona, Anthropos, 1990.
- SOSA, Antonio de, *An Early Modern Dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*, ed. María Antonia Garcés, University of Notre Dame Press, 2011.
- TEIJEIRO Fuentes, Miguel Ángel, *Moros y turcos en la literatura áurea (El tema del cautiverio)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.
- , «La figura del "renegado" en los textos narrativos del Siglo de Oro», en P. Martín Asuero (ed.), *España – Turquía. Del enfrentamiento al análisis*, Cuadernos del Bósforo I, Estambul, Editorial Isis, 2003, pp. 135-151.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallera-Arce, Madrid, Castalia, 2006 [1605].
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2004 [1637].

La materia astrológica en *El sumario de las maravillosas y espantables cosas* de Álvaro Gutiérrez de Torres

José Vicente Salido López

Universidad de Castilla-La Mancha

Uno de los momentos más prolíficos en lo que a producción de literatura astrológica se refiere se dio en los años que rodearon el de 1524. La explicación es que para el mes de febrero de ese año los astrólogos calcularon la conjunción de todos los planetas en el signo de Piscis, un hecho insólito parangonable al vivido en tiempos de Noé y que, habida cuenta de cómo fueron las cosas entonces, fue motivo de un pánico colectivo que cundió por toda Europa. Como testimonio de ello nos han quedado multitud de obras¹ que se dedicaron a calibrar los posibles efectos de tal conjunción, generando una viva polémica entre los que vieron en el fenómeno astral el anuncio de un nuevo diluvio y los que negaban este extremo.

El origen de la cuestión hay que buscarlo en 1499, cuando el astrólogo alemán Johann Stöeffler, en colaboración con Jakob Pflaum, publica el *Almanach nova plurimis annis venturis inservientia*, un pronóstico para los primeros años del siglo que iba a iniciarse y que incluía el de 1524. A esa altura reparan los autores en que en el mes de febrero había de producirse la conjunción de todos los planetas en el signo de Piscis, pronosticando para entonces lo que sigue:

Hoc anno [*i. e.*, 1524] nec Solis nec Lunae eclipsim conspicabimur, sed praesenti anno errantium syderum habitudines miratu dignissimae accident. In mense enim Februario 20 coniunctiones cum minimae, mediocres, tum magnae accident, quarum 15 signum aqueum possidebunt, quae universo fere orbi, climatibus, regnis, provinciis, statibus, dignitatibus, brutis, beluis marinis cunctisque terrae nascentibus indubitata mutationem, variationem ac

¹ Hellmann (1914) da cuenta de más de ciento treinta obras escritas por casi sesenta autores de toda Europa que tratan sobre este mismo asunto.

alterationem significabunt, talem profecto qualem a pluribus saeculis ab historiographis aut natu maioribus vix percepimus. Levate igitur viri christianissimi capita vestra².

Nada se avanzaba relativo a un diluvio, pero no fue necesario mucho tiempo para que empezaran a surgir pronósticos que marchaban en esa línea, amparados en el precedente bíblico. Fueron muchas las predicciones que en diversos países europeos se publicaron, pero la actividad se centró fundamentalmente en Alemania e Italia, los dos países que, no por casualidad, focalizaban por esos días la actividad reformista y contrarreformista³.

En el avance de la polémica fue fundamental la publicación en 1518 del *Adversus prognosticatorum vulgus qui annuas predictiones edunt*, del astrólogo belga Alberto Pigghe. Es un breve tratado dedicado a tres cuestiones fundamentalmente: a demostrar la falsedad de los pronósticos anuales que hacían los astrólogos, por ser fruto más bien de las supersticiones que de los verdaderos principios de la Astrología (ff. 6r-13v), a negar las predicciones diluvianas para 1524 invalidando los cálculos hechos a partir de las tablas astronómicas y quitando el efecto a los planetas distintos a los dos luminares (ff. 13v-19r), y a analizar los efectos del eclipse que se produjo en junio de 1518 (ff. 19r-32v). Con un tono consolatorio rompe, por tanto, con esa corriente apocalíptica que se había generalizado, abriendo entonces una animada polémica entre astrólogos de una y otra opinión.

La riqueza de esta polémica radica en que fueron varios los frentes que produjo. Por un lado, enfrentó a los defensores de dos escuelas astrológicas por cuestiones que afectaban a los principios fundamentales de la disciplina: a los defensores de la astrología de raíces ptolemaicas, que por tener en cuenta sólo el efecto de los planetas luminares, esto es, del Sol y la Luna, negaban la posibilidad del diluvio, y a los partidarios de las doctrinas árabes, basadas fundamentalmente en las teorías de Albumasar, que tenían en cuenta el influjo de todos los planetas y del resto de cuerpos celestes, avanzando, por tanto, consecuencias apocalípticas para la conjunción planetaria.

Por otro lado, el enfrentamiento afectaba a asuntos teológicos. La cuestión era sencilla: se trataba de oponer los principios astrológicos a la Sagrada Escritura, o dicho de otro modo, enfrentar Astrología y Teología. La clave de la cuestión estaba en la promesa hecha por Dios a Noé de no volver a exterminar a ningún ser viviente por las aguas del diluvio, ni de repetir otro diluvio que arrasase la tierra⁴. En consecuencia, no podían llevar razón los astrólogos que pronosticaban un nuevo diluvio amparándose en los principios de la Astrología. Esta cuestión puramente exegética escondía debajo un conflicto más profundo entre dos maneras casi opuestas de entender la historia de la

² f.387r. El éxito editorial de esta obra, que conoció hasta siete reediciones en Venecia —la última de 1522, dos años antes de la fecha en cuestión— es señal de la vigencia que tuvo el asunto en los años previos a 1524 (Holden, 2006, p. 164).

³ Lo prodigioso para la mentalidad de la época tenía rango de teofanía, entendiéndose como mensaje divino enviado a los hombres. Un acontecimiento como este en plena Reforma fue un filón para los ideólogos pro y contrarreformistas, que se encargaron de interpretarlo en clave favorable a su postura. Como ejemplo de interpretaciones de casos prodigiosos en la línea de las ideas reformistas, véase, por ejemplo, Vega, 2002, pp. 25-45.

⁴ *Gén.* 9, 11-17.

humanidad, basadas en lo que Tullio Gregory ha dado en llamar tiempo bíblico y tiempo astrológico⁵. Mientras que el tiempo bíblico se define a partir de una serie de intervenciones divinas que marcan el devenir del hombre, el tiempo astrológico está regido por la sucesión de conjunciones que califican el tiempo según las calidades de los planetas, eliminando de esta forma la intervención directa de Dios en la historia, pues la trama, aunque trazada por el Creador, se desarrolla de acuerdo con los regidores temporales celestes⁶. Esto no quiere decir que los astrólogos negaran la existencia de Dios, ni siquiera la validez de la promesa hecha a Noé, pero, refiriendo a san Agustín, recordaban que Dios deja obrar a sus criaturas según las virtudes y las inclinaciones naturales que les había dado en su Creación, y que, por tanto, si la conjunción planetaria podía causar un nuevo diluvio, había que estar preparados para lo peor⁷.

Los teólogos, por su parte, basándose en el principio tomista de la causalidad eficiente, recuerdan que Dios es la causa última de todo, también de que la conjunción planetaria sea causa a su vez del diluvio. Así, aferrándose al valor de su promesa en el Antiguo Testamento, niegan la posibilidad de que se repita de nuevo el diluvio de los tiempos de Noé, a pesar de que la conjunción que se iba a producir era incluso más radical que la que provocó aquel diluvio. Y con este planteamiento teológico se afirmaba también una serie de implicaciones que son prácticamente un ataque frontal a la Astrología, porque al considerar a Dios la causa última de los designios anunciados por los astros, la influencia de estos queda reducida a un valor puramente instrumental. Si son, como decían los teólogos, causa intermedia entre la causa última y el efecto, su papel en la Creación no va más allá de ser meros signos o admoniciones divinas, y su efecto se realizará en última instancia dependiendo de si está o no de Dios⁸. Y aquí es donde se enlaza con el mensaje moral que está presente en muchos de los tratados astrológicos de este momento, con alusiones frecuentes a las malas costumbres y a la decadencia moral, religiosa y política de los cristianos, que son las que dan pie al castigo divino⁹, y con las llamadas a la contrición.

Tanto revuelo, que llegó a rebasar incluso los límites puramente teóricos, causando verdadera histeria en la población¹⁰, evidentemente provocó, una vez pasado el peligro, la aparición de voces que pusieron en duda los fundamentos de las artes astrológicas y

⁵ Gregory, 1984, p. 560.

⁶ Zambelli, 1986, p. 22.

⁷ Lecoq, 1986, pp. 221-222.

⁸ Durante el siglo XVI no se dudaba de la existencia de una conexión entre cuerpos celestes y terrestres, pero no había unanimidad en la naturaleza de esta conexión. La disputa básicamente enfrentaba a una corriente de origen agustiniano que consideraba los sucesos celestes como signos de los terrestres y otra basada en el pensamiento aristotélico que establecía entre ambos sucesos una relación directa de causa-efecto (Pomian, 1986, p. 32).

⁹ Cf. Zambelli, 1982, pp. 312-ss.

¹⁰ Se nos han conservado testimonios que cuentan las consecuencias cotidianas de este alarmismo en muchas ciudades europeas, con huidas masivas de población a zonas seguras, carestía de alimentos por los abastos desmedidos en previsión de escasez, procesiones y rezos colectivos, recomendaciones de contrición en los sermones de predicadores... (cf. Niccoli, 1982, p. 375; Zambelli, 1982, pp. 308-312; Thorndike, 1966, V, pp. 211-212).

que hicieron burla de los que las practicaban¹¹. Y como consecuencia de esto, también los propios astrólogos intentaron explicar la causa de su error razonándolo desde los mismos principios de la Astrología.

En este contexto es donde se ubica *El sumario de las maravillosas y espantables cosas que en el mundo han acontecido*, obra de Álvaro Gutiérrez de Torres aparecida en Toledo en 1524 con la firma del impresor Ramón de Petras. En realidad, se trata de un volumen facticio formado por tres títulos: la *Historia general de los maravillosos y espantables casos* (ff. 1r-90v), una obra que se plantea como un compendio universal de prodigios desde el Diluvio bíblico hasta los días en que vivía el autor pero que se acaba perdiendo en cuestiones puramente historiográficas, y el *Compendio de las alabanzas del Astrología* (ff. 91r-100v) y la *Declaración sobre el diluvio de 1524* (101r-130r), dos opúsculos de tema astrológico que pretendían justificar desde los meses finales de 1524 el fallo que cometieron los astrólogos que pronosticaron un diluvio para el mes de febrero que acababa de pasar. Evidentemente, estas dos obras son las que centran nuestro interés aquí.

La primera de ellas, el *Compendio de las alabanzas del Astrología*, da cuenta ya desde el título de ese tono de justificación sólo entendible en una obra escrita una vez que había pasado el mes de febrero de 1524 sin incidencias reseñables en lo meteorológico. Por eso no deja de extrañar el hecho de que ya en las primeras líneas centre su defensa de la Astrología en la revisión de los errores que detecta en la obra en el *Adversus prognosticatorum vulgus* de Alberto Pigghe:

No ceso, Reverendísimo Señor, de maravillarme de la vana osadía con que Alberto Pigio Campese presume de aniquilar y destruir por cosa incierta una de las siete artes liberales, que es el Astrología... (f. 91r)

Lo llamativo de este detalle es que, como hemos visto, esa obra fue la primera que acertó en su pronóstico al ir contra los que amenazaban con un nuevo diluvio, por lo que no cuadra que Gutiérrez de Torres, si escribía conociendo el resultado de la conjunción planetaria, centrara sus ataques en ella. Esto nos podría hacer dudar de que el *Compendio* hubiese sido escrito después del mes de febrero, pero el análisis de ese ataque permite argumentar la validez de esa hipótesis. Y es que Gutiérrez de Torres en ningún momento niega la razón a Pigghe en su pronóstico; sólo arremete contra la justificación que da el belga, fundada en la negación de la validez de algunos de los principios básicos de la Astrología, como son, por ejemplo, los cálculos de las posiciones planetarias a partir de las tablas astronómicas, amparándose en la imposibilidad de conocer la posición de los planetas en el orbe:

Si ergo anni mundi reuoluti intelligantur, sole vernalis aequinoctii punctum ingrediente: exploratum esse nobis oportet, solem in ipso Arietis initio extitisse, cum mundus inciperet. Id

¹¹ Se ha conservado el testimonio de algunas canciones y representaciones burlescas que, sobre todo en el ámbito italiano, se escenificaron durante el carnaval de 1524 y que tomaban como objeto de escarnio la Astrología y su pronóstico diluviano para ese año. Para más datos, véase Niccoli, 1982, pp. 369-ss.

autem impossibile est alicui hominum constare, si non reuelatione. Neque enim id supputatione tabulati, neque ex historiis cognosci potest...¹²

Sin poder establecer los valores fijos de la situación de cada planeta en el momento de su creación para iniciar desde ahí el cálculo de su movimiento era imposible realizar cualquier cálculo astronómico y, en consecuencia, cualquier predicción astrológica. Con ello se estaba echando por tierra buena parte de la materia de la Astrología, y en esto no podía estar de acuerdo un astrólogo convencido como Gutiérrez de Torres. Puede que la congregación planetaria no hubiera traído las consecuencias esperadas, pero no porque no se pudiera calcular la posición de los planetas.

Gutiérrez de Torres coincide con Pigghe en que no se puede conocer el momento exacto en el que Dios creó el mundo y la posición que en ese momento ocupaba cada planeta en el Zodiaco, pero eso no es problema habida cuenta de que otras muchas artes liberales tuvieron su origen en la revelación divina. De hecho, un repaso por la historia de los primeros que se sirvieron de los astros le basta como argumento de autoridad para justificar su opinión:

Pues, ¿quién osará dezir que tan santísimos y perfetísimos auctores como fueron los patriarcas no mostraron sciencia cierta y verdadera a los mortales? ¿E quién, asimismo, osará afirmar que los varones santos que Dios Omnipotente escogió para instrumentos de la salud humana que con su santísimo nacimiento avía de hazer en el mundo, engañavan con doctrina falsa a los que deseavan y procuravan de alumbrar del error y sciencia falsa en que estavan y avían caído por el pecado de nuestro primero padre? (f. 93v)

Así, esta primera obra debe entenderse como un alegato de la Astrología escrito, sin duda, después de ese mes de febrero con la idea de justificar ante todos —especialmente ante los que, amparados en la negación de los principios astrológicos, acertaron en su pronóstico— la validez de los fundamentos de la disciplina. Eso sí, conviene matizar que la defensa que Gutiérrez de Torres hace de la Astrología se centra en la Astrología natural y en la médica, la más próxima a lo que hoy entendemos por Astronomía. Nada se trata de la judiciaria, de la natalicia o de la Astrología de interrogaciones¹³, aunque a estas también les afecten las consideraciones que hace sobre la fecha de la Creación.

Hecha esa justificación general, el otro tratado se centra de manera específica en el caso del diluvio de 1524 y en el análisis de los posibles errores de quienes lo anunciaron. El título completo de la obra es *La verdadera y muy provechosa declaración que se ha de tener acerca de las varias y diversas opiniones que en Astrología fueron escritas por causa de las muchas coniunciones que en el mes de febrero deste presente año de mil y quinientos y veinte y quatro en el signo de Piscis fueron fechas*. Como novedad con respecto a las otras dos partes de *El sumario*, esta obra se articula en seis capítulos, en los que se organiza un alegato de la Astrología que consiste, primero, en defender los métodos astrológicos, y después en recordar que la Astrología es una ciencia al servicio

¹² Pigghe, *Adversus*, ff. 7v-8r.

¹³ Vicente, 2006, pp. 58-64.

de Dios y que de Él depende el que se produzcan o no los efectos de los astros cuando los pronósticos anuncian catástrofes.

El primero de los capítulos lo dedica Gutiérrez de Torres a continuar la defensa de la Astrología basada en el ataque al *Adversus prognosticatorum vulgus*, de Pigghe, tal cual había hecho en el *Compendio*. Defiende ahora la cuenta de los años que hace el rey Sabio desde Adán hasta el año del Diluvio Universal, muy próxima a la que los Setenta Intérpretes hicieron en su traducción del Antiguo Testamento y a la de otros autores tan respetados como Orosio, Eusebio de Cesarea o Pierre d'Ailly. No hizo mal, por tanto, Alfonso X en seguir la opinión de autores tan sabios como los mencionados, a los que, sin querer, ataca Pigghe cuando intenta quitarle la validez a las *Tablas alfonsíes*. También trata en este capítulo otras cuestiones relacionadas con el movimiento de precesión de los equinoccios y con la naturaleza de las distintas esferas del orbe que no analizaremos por cuestiones de espacio; baste con saber que todas ellas buscan el desprestigio de Pigghe, de sus teorías y de su obra sobre el diluvio de 1524 por las causas ya comentadas unas líneas atrás.

En el segundo capítulo se centra ya en la justificación concreta del fallo de los pronósticos que se hicieron para el año de 1524. La Astrología es una ciencia compleja en la que influyen muchos factores. La desatención de cualquiera de ellos puede hacer que los pronósticos de los astrólogos sean erróneos, teniendo entonces que acusar del error no a la ciencia, sino a la falta de destreza de quienes la practican o, incluso, a su carencia de virtudes morales. Porque a veces ocurre, según Gutiérrez de Torres, que los astrólogos fallan por la maldad que encierran sus intenciones y por los numerosos pecados con los que cargan. Por eso «permite Dios que en las cosas de la sciencia del Astrología no digan verdad, porque están apartados del cual es la misma verdad y sabiduría» (f. 109r).

Otras veces fallan porque algunos astrólogos que siguen teorías gentiles atribuyen a los planetas una divinidad que no le es propia. Es decir, consideran a los planetas causantes directos de los efectos que provocan en el mundo sublunar, olvidando que Dios es la causa última y que los astros no son más que instrumentos de su voluntad. Para que se recuerde esto permite Dios que en algunas ocasiones los pronósticos no se cumplan.

Por último, puede pasar que en un astrólogo se den todos los requisitos necesarios para alcanzar un pronóstico fiable. Aun así, puede ser que no acierte, porque hay que tener en cuenta el principio de causalidad eficiente, es decir, que Dios es la causa última de todas las cosas. El efecto devastador de los astros en el mundo tiene que ver en muchas ocasiones con los pecados de quienes lo habitan. Los astros no son más que el instrumento con el que Dios castiga las maldades del género humano. Pero como Dios es misericordioso, es posible alcanzar su perdón si ve contrición. En ese caso, su omnipotencia frenará el castigo previsto por el efecto de los astros, no cumpliéndose lo que con razones ciertas se avanzaba en los pronósticos. Por tanto, hay que tener muchos factores en cuenta antes de juzgar a la Astrología como ciencia falsa y propia de adivinos.

En esa línea marcha la defensa que el autor pretende hacer de la Astrología. Con los datos en la mano, todo hacía pensar que el invierno del año 1524 había de ser desmesurado en lluvias. El tercer, cuarto y quinto capítulo de la *Declaración* vienen a ser

precisamente un informe de la viabilidad de un diluvio en la época que vivían. Primero, porque es evidente, por lo que cada día observamos en la naturaleza, que los planetas ejercen diversas influencias en el clima. Segundo, porque estaba más que estudiado en la teoría árabe sobre las grandes conjunciones que había planteado Albumasar en el *De magnis coniunctionibus*, más acertada para nuestro autor que la ptolemaica, que sólo tenía en cuenta el efecto de los eclipses. Y si con la autoridad de los astrólogos árabes y con la de la propia observación queda demostrado que los planetas causan su efecto, la conjunción de todos ellos en un signo de agua como el de Piscis necesariamente debía ser señal de abundantes aguas.

Algunos habían alegado para hacer un pronóstico en la línea contraria que la edad en la que vivían era seca y que el efecto que podía ejercer la conjunción quedaría neutralizado. Por eso Gutiérrez de Torres dedica el capítulo cuarto a demostrar con la autoridad de Pierre d'Ailly que su edad era húmeda, por estar bajo el señorío del signo de Leo, considerado uno de los signos pluviosos, y estar regida por Saturno, planeta de calidad fría y seca pero que puede transformarse en húmeda dependiendo de los influjos que reciba¹⁴.

Por las fechas que da en algún momento el autor y por las ideas que defiende, parece que esta parte de la *Declaración* fue escrita unos meses antes de que se produjera la conjunción. Probablemente, fuera parte de algún hipotético pronóstico que Gutiérrez de Torres hizo para el año de 1524. Así, la defensa que hace de la Astrología sería también una justificación de su error, que, evidentemente, va en la línea del último supuesto que presentaba en el capítulo segundo; es decir, el pronóstico de un invierno de diluvios no fue error, sino un cambio en los planes divinos. Por eso termina la obra con un sexto capítulo dedicado fundamentalmente a recordar distintos momentos de la historia de la salvación en los que Dios modificó las leyes naturales para librar a los hombres de diversos males. Recuerda aquí que

la causa universal del Diluvio fue aquella en que las causas sobrecelestiales y terrenales se ayuntaron para causar la inundación de las aguas. Así que fue sobrenatural por voluntad divina, según dize el testo del *Génesi*, que Dios, ofendido por los pecados de los hombres, quiso destruir el mundo. (f. 122r)

Por tanto, la manera de evitar un nuevo diluvio pasaba por el arrepentimiento de las gentes y por los ejercicios para la salvación de las almas, porque «quitados los pecados son quitados los efectos y operaciones de los planetas» (f. 124v). Hay casos en la historia bíblica, muchos de ellos contados aquí, que muestran intervenciones divinas para librar al hombre de diversos males. Por eso, en esa tribulación convenía ponerse a bien con Dios y confiar en su palabra para librarse del mal que se anunciaba en la disposición de los astros.

Por mucho que intente disimularlo, salta a la vista lo improvisado de una solución dada *a posteriori* que nos permite extraer curiosas conclusiones —casi con un punto de comicidad— sobre el valor científico de la obra de Gutiérrez de Torres. Pero ahí no reside su verdadera importancia; si por algo debe requerir nuestra atención es por ser

¹⁴ Todo el quinto capítulo se dedica precisamente a explicar por qué la sequedad de Saturno puede convertirse en humedad dependiendo de con quién obre y de las influencias que reciba.

una de las pocas aportaciones teóricas que desde España se hizo a la polémica astrológica sobre el diluvio de 1524, condensando, además, buena parte de los enfoques teóricos que se le dieron a la interpretación de un fenómeno que trajo de cabeza a astrólogos de toda Europa.

Referencias bibliográficas

- AILLY, Pierre d', *Concordantiae astronomiae cum theologia necnon historicae veritatis narratione*, Augustae, E. Ratdolt, 1490.
- GUTIÉRREZ DE TORRES, Álvarez, *El sumario de las maravillosas y espantables cosas que en el mundo han acontecido*, Madrid, Real Academia Española, 1952.
- GREGORY, Tullio, «Temps astrologique et temps chrétien», en *Le temps chrétien de la fin de l'antiquité au Moyen Âge. III^e-XIII^e siècles*, Paris, 1984, pp. 557-573.
- HELLMANN, Gustav, *Beiträge zur Geschichte der Meteorologie*, Berlin, 1914.
- HOLDEN, James H., *A history of horoscopic astrology: from the Babylonian period to the Modern Age*, Tempe, American Federation of Astrologers, 2006.
- LECOQ, Anne-Marie, «D'après Pigghe, Nifo et Lucien: le rhétoricien Jean Thénau et le déluge à la cour de France», en Paola Zambelli (ed.), *Astrologi hallucinati and the end of the world in Luther's time*, Berlín, de Gruyter, 1986, pp. 215-237.
- NICCOLI, Ottavia, «Il diluvio del 1524 fra panico collettivo e irrisione carnealesca», en *Scienze, credenze occulte. Convegno internazionale di studi (Firenze, 26-30 giugno, 1980)*, Firenze, L. S. Olschki, 1982, pp. 369-392.
- PIGGHE, Alberto, *Adversus prognosticatorum vulgus qui annuas praedictiones edunt*, Parisiis, Henricus Stephanus, 1518.
- POMIAN, Krzysztof, «Astrology as a Naturalistic Theology of History», en *Astrologi hallucinati and the end of the world in Luther's time*, ed. Paola Zambelli, Berlín, de Gruyter, 1986, pp. 29-43.
- STÖEFFLER, Johannes y PFLAUM, Jakob, *Almanach nova plurimis annis venturis inservientia*, Ulm, Johann Reger, 1499.
- THORNDIKE, Lynn, *A history of magic and experimental science*, New York-London, Columbia University Press, 1966.
- VEGA, María José, *Libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- VICENTE, Luis Miguel, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2006.
- ZAMBELLI, Paola, «Fine del mondo o inizio della propaganda?», en *Scienze, credenze occulte. Convegno internazionale di studi (Firenze, 26-30 giugno, 1980)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1982, pp. 291-368.
- , «Introduction: Astrologers' theory of History», en *Astrologi hallucinati and the end of the world in Luther's time*, ed. Paola Zambelli, Berlín, de Gruyter, 1986, pp. 1-28.

Duque de Estrada en Bohemia

Juan A. Sánchez
Universidad Carolina de Praga

Para mi querido profesor, Josef Forbelsky.
(Hacia la cima)

Desde las investigaciones de Croce sobre Duque de Estrada, una parte de la crítica se ha centrado en demostrar las incoherencias históricas y la tendencia a fabular y mistificar del *Jabalier petito*. Aunque Serrano y Sanz, en 1905, ya iba poniendo en duda la credulidad histórica del primer editor de la *Vida de D. Diego Duque de Estrada, escrita por él mismo*, que era Gayangos¹, no fue capaz de aducir ningún documento que demostrara su sospecha acerca de la lesa historicidad de Duque de Estrada². El primero en hacerlo, con la pretensión de responder a la pregunta de «in quanta parte è storia, e in quanta romanzo» la obra del aventurero, fue el filólogo italiano. Documentos hallados en el Archivo de Estado de Nápoles le llevaron a negar toda historicidad de los episodios de cárcel, tortura y huída de Toledo, narrados en los primeros capítulos, concluyendo que «tutta la parte delle memorie che riguarda la sua infanzia e la sua prima gioventù è un romanzo»³. Siguiendo esta tendencia crítica, Otis H. Green⁴ y

¹ Gayangos, 1860, p. vi: «Aquellas [las aventuras que cuenta], empero, son tan varias y extrañas, por no decir maravillosas, y llevan de tal manera impreso el sello de una jactanciosa vanidad, que sin querer nos ha asaltado alguna vez la idea de que pudieran ser fabulosas y fingidas. Afortunadamente los comprobantes históricos que hemos podido reunir, así de la persona y ascendientes de nuestro autor como de los sucesos en que tomó parte, disipan toda duda de que la obra pueda ser una ficción.»

² Serrano y Sanz, 1905, p. cii: «Lo más penoso en los *Comentarios* de Estrada es que no podamos señalar el límite entre el fondo de ellas, indudablemente histórico, y los innumerables episodios, a todas luces fabulosos, que va mezclando.»

³ Croce, 1929. Las citas son respectivamente de las p. 87 y 97-98. Reutiliza el mismo material en su obra de 1936. Le sigue, en lo esencial, Cossío, 1956, pp. xxiii y ss. Agradezco, en esto como en todo lo demás, al prof. Forbelsky que me haya proporcionado copias de estos estudios.

⁴ Green, 1932.

Henry Ettinghausen⁵ han descubierto también documentos que demuestran la falta de autenticidad histórica de gran parte del material narrativo de las supuestas memorias. ¿Quién dudaría hoy que la obra de Duque de Estrada es una especie de auto-novelización mucho más que una simple autobiografía? La parte del libro dedicada a sus andanzas en Bohemia parece confirmar esto mismo.

En la sección sexta de los *Comentarios*, el narrador declara estar escribiéndolos «en el castillo de Fraumberg, en el reino de Bohemia, a donde soy castellano»⁶. Fraumberg, o Frauenberg, es el nombre alemán de la localidad conocida en checo como Hluboká nad Vltavou, en las cercanías de Ceské Budejovice (en alemán Budweis y actualmente capital de la región de Bohemia meridional)⁷; la cual Hluboká perteneció a Baltasar Marradas y sus descendientes desde 1623 (y desde 1628 como posesión hereditaria que fuera patrimonio familiar)⁸ hasta 1661, cuando fue comprada por la familia Schwarzenberg, a la que sigue perteneciendo⁹. La localidad de Hluboká (en checo, literalmente, *profunda*, en alusión quizá al probable nombre del valle que domina el bastión, al tupido bosque de la zona, o quizá incluso a un pozo que había en el castillo)¹⁰ se llamaba desde la Edad Media Podhradí (literalmente *Bajo el castillo*, nombre documentado en 1378), y se rebautizó como Hluboká nad Vltavou en 1885¹¹. Ya en 1905, consideraba Serrano y Sanz que «necesita confirmación lo de haber hecho [Estrada] al duque de Sajonia alzar el sitio de Frauenberg»¹²; y lo mismo puede decirse del resto del material bohemio de sus (supuestas) *Memorias*. Procuraré dar las pistas necesarias para contribuir, siquiera someramente, a esa confirmación de la que hablaba Serrano y Sanz —teniendo en cuenta, eso sí, que la obra de Estrada propone una experiencia estética y literaria que va más allá de su mero valor documental.

La descripción de Duque de Estrada del antiguo castillo de Fraumberg parece corresponder, en lo básico, con la información histórica de la que disponemos: «[...] Fraumberg, castillo fortísimo y llave del reino de Bohemia, con tres fosos y fuertes murallas y su suntuosísimo palacio [...]. Tiene tres altos, y es tan grande y capaz que en el frontispicio las ventanas de su galería son veinticuatro [...]»¹³. Una hoja catastral de 1677 ofrece una descripción del castillo en que se nombran por lo menos dos fosos y un sistema de puentes entre ellos para pasar de cada una de las zonas del castillo a la otra. Aunque el documento no habla de un tercer foso, se nombran tres zonas amuralladas, la

⁵ Ettinghausen, 1979.

⁶ Duque de Estrada, *Memorias*, p. 155. (Cito por la edición de Sevilla, 2006 porque es la que tengo a mano, aunque es mejor la de Henry Ettinghausen, titulada *Comentarios del desengañado de sí mismo*, que es como se conoce más habitualmente la obra)

⁷ Croce se equivoca al situar a Fraumberg en «Sassonia»: 1929, p. 87 y 1936, p. 326. El nombre de Fraumberg no se deriva de *Frau*, sino de *vrôn*: «lo que pertenece al señor», y tiene como formas antiguas Frobürg o Fronburg: Sedláček, 1996, p. 130.

⁸ Un magnífico resumen de la historia de Hluboka en el siglo XVII se puede hallar en Matlas, 2011. El emperador, Ferdinand II, donó el castillo de Hluboka (Frauenberg) a Marradas, junto con otras localidades como Mladá Vozice, Neustupov, Velhartice, Mokrosuky, Nemilkov, Milicín, Buková, Cerhonice y Cervená Lhota, como compensación por las deudas de guerra contraídas por don Baltasar: Forbelsky, 2006, p. 366.

⁹ Marík, 1923, p. 7.

¹⁰ Sedláček, 1996, p. 130.

¹¹ Klobasa, 2007.

¹² Serrano y Sanz, 1905, p. CII.

¹³ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 348.

propia, la media y la anterior. Los dos fosos dividen estas tres partes. No sería extraño suponer que en el exterior hubiera un tercer foso, que el catastro no menciona. Asimismo se dice que la construcción tenía tres pisos¹⁴.

Podría uno arriesgarse a decir, consecuentemente, que el soldado vio y conoció el castillo, aunque no sería inverosímil que hubiera recibido la información de boca de otros¹⁵. Sea como sea, sorprende a veces el testimonio de Estrada por su exactitud histórica y por su datación precisa. Declara que su primer encuentro con Marradas se dio en Viena, en presencia del emperador. Inmediatamente parten hacia Ratisbona para asistir a la Dieta: «[...] llegamos a 19 de junio [de 1630] y luego se juntaron allí Cortes [...]»¹⁶. Sabemos efectivamente por las fuentes históricas que Marradas se encontraba en la corte imperial primero en Viena y luego en Ratisbona en las mismas fechas que aduce Duque de Estrada en sus *Memorias*¹⁷. No sólo eso. Estrada comenta que la comandancia de los ejércitos le fue arrebatada a Valdstejn (o Wallenstein) y que Tilly salió a enfrentarse con el ejército sueco-sajón que amenazaba al Imperio: «Vallestain [...], al cual en esta Dieta quitaron el gobierno, que después le volvieron»¹⁸. Duque de Estrada comienza, pues, su aventura Bohemia, con una información histórica exacta, al menos en lo esencial.

Desde Ratisbona, Tilly se dirigió a hacer frente al invasor en Alemania, y Duque de Estrada vuelve a Praga con el destacamento de Marradas, llegando, según su testimonio, a la ciudad el 4 de octubre de 1630, con la inminencia de la ocupación sajona¹⁹. En realidad, se equivoca en la fecha; nos ha escatimado un año entero de narración. Los suecos habían sido frenados en Magdeburg por Pappenheim el 20 de mayo de 1631, pero luego vencieron en Breitenfeld el 17 de septiembre de 1631²⁰. Desde ese momento, prácticamente no encontraron resistencia. El 30 de octubre de 1631, Hans Georg Arnim, el general al mando del ejército mixto, sale de Zhorelec hacia Bohemia. El 5 de noviembre ocupan Litomerice, el 12 de noviembre están ya en Melník y el 15 de noviembre a las puertas de Praga²¹. Parece que lo que les empujó a entrar en la capital era la escasez de alimentos y el hambre que sufría la tropa, la cual llevaba bastante sin recibir la soldada²².

Hay una gran incongruencia histórica de Duque de Estrada en referencia a estos acontecimientos. Según la letra de sus *Memorias*, llega a Praga con la sombra de la

¹⁴ Según la descripción de Sedláček, 1996, p. 130: «Okolo hradu vukol byly hradby a hluboké vyzdené prikopy, kterými byl hrad vlastní oddelen od stredního a tento od predního stavení; zjednoho do druhého se chodilo po mostech, jichz tedy dva byly. Zámecké stavení bylo 3 patra vysoké a kurkami pokryto».

¹⁵ Es curioso y extraño que confunda el río de Hludoká nad Vltavou, el Moldava, como su propio nombre indica (Vltava es el nombre checo de ese río), con el Albis, o sea, el Elba, que discurre en dirección este-norte por encima de Praga y desemboca en el Moldava en Melník; ver Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 349.

¹⁶ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 339.

¹⁷ Forbelsky, 2006, p. 483.

¹⁸ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 434; cf. Forbelsky, 2006, p. 484.

¹⁹ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 344: «[...] y salimos de Ratisbona el 16 de septiembre para Praga, a donde llegamos el 4 de octubre del mismo año de 1630»

²⁰ Rezek, 1889, pp. 18-25.

²¹ Rezek, 1889, p. 69 y ss.

²² Rezek, 1889, p. 57; Forbelsky, 2006, p. 492; *Pameti kocmánkovy*, p. 18: «Takz rovne ten lid sasky jsa hladovity, maje bricha jako prázdny mesce nebo pytle, do Prahy, jako do nejakého zemského ráje anebo do Satrapie na medovou kasi, ssmutnymi a tmavými zaludky pritáhl [...]».

invasión sajona, que, como se ha dicho, se produjo a fines de 1631. Que el año que Estrada menciona sea el 1630 puede responder sólo a un equívoco de fechas en el momento de la redacción. Lo extraño es que presente la Dieta de Ratisbona —verano de 1630— y la ocupación de Praga por los sajones —fines de 1631— como prácticamente continuas en el tiempo. Es como si se hubiera desentendido de un año entero de su vida. En la redacción posterior —supuestamente llevada a cabo en Hluboká— habría tenido que dar al olvido acontecimientos diversos que le ocurrieran entre verano de 1630 y octubre de 1631. ¿Es mucho olvidar o podemos sospechar una recomposición de acontecimientos conocidos de oídas y en los que no ha tomado parte?

Pero no sólo eso. Ya en Praga, comenta la salida de los más de dos mil carros de la aristocracia, que huía hacia el sur, y sí parece ser cierta. Pero luego dice que habiéndolos dejado a salvo en «Vudubay», que es Budweis o la actual Ceské Budejovice, «con nuestro ejército embestimos al enemigo dentro de Praga, que por ser ciudad tan grande de murallas [...], echamos al enemigo de la ciudad sin poderla defender»²³.

En realidad, sabemos que en octubre de 1631 Marradas estaba efectivamente en Praga para prevenir el ataque sajón. Una carta de Vilém Slavata a Adam v. Valdstejn, fechada en Viena, da fe de ello²⁴. Pero pronto abandonaría la plaza ante la inminente llegada del ejército invasor (lo que le echan en cara algunos historiadores checos). Después, desde Tábor (unos 70 km. al sur de Praga), en cartas fechadas entre el 15 y el 28 de noviembre de 1631, Marradas se justifica ante Valdstejn: tuvo que desamparar Praga por falta de tropas para hacer frente a las enemigas²⁵. Quizá Estrada se equivoca sólo de año —1630 en vez de 1631— y acierta en la presencia de Marradas en Praga. Pero en lo que definitivamente y sin lugar a dudas deberíamos decir que fantasea es en la recuperación de la capital por parte de las tropas imperiales. La ciudad siguió en manos sajonas hasta el año siguiente²⁶. De lo que sí existe constancia histórica es de la intención de Marradas de volver desde Tábor a la capital, posiblemente habiendo reunido un contingente mayor, para defenderla²⁷. Marradas salió de Tábor sin saber dónde estaba exactamente el sajón. A medio camino, recibiendo la noticia de que la capital había sido tomada, da media vuelta. Posteriormente, después del 22 de noviembre, cuando se encontraba ya en Feské Budejovice, al saber que el imperial Tiefenbach pasaba desde Silesia a Bohemia, Marradas vuelve a intentarlo, pero llega sólo hasta las cercanías de Benesov²⁸. La recuperación de Praga en noviembre de 1631 no sucedió, pero estaba en el plan, y probablemente en el deseo, de los imperiales. Es decir que Duque de Estrada, si es cierto que era uno de los soldados que integraban esas

²³ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 345. Énfasis mío.

²⁴ Resumen de la carta publicado en *Documenta Bohemica*, 1977, n° 96.

²⁵ *Documenta Bohemica*, 1977, carta n° 130. En la carta 120a, fechada el 15 de noviembre en Tábor, Marradas parece justificar su retirada como un movimiento táctico para proteger el sur de Bohemia: «[...] da er die Absicht des Feindes, Tabor und Budweis zu besetzen, verhindern wolle.»

²⁶ Es Valdstejn el que recupera la ciudad para los imperiales el 23 de mayo de 1632; Cornejová, 2008, p. 125.

²⁷ Duque de Estrada deja constancia de ello: *Memorias*, XIV, p. 344: «[...] aquí [en Praga] se formó el ejército, y habiéndonos partido para acabar de cumplirle a la ciudad de Tabor, vino la nueva de que el Duque de Vaimar, general del de Suecia, había tomado a Praga.» El editor no acentúa «Tabor»; en checo la a es larga: Tábor.

²⁸ Korán, 1941, pp. 493 y ss.; Rezek, 1889, pp. 97 y ss.

tropas, materializa y cumple literariamente, en el pequeño mundo de la página y la pluma, lo que sólo sucedió en su imaginación y en el deseo compartido. El relato de una retirada debió parecerle demasiado poco para el discurso de su heroica vida.

En febrero de 1631 dice encontrarse en el sitio de Ratisbona, junto con Marradas²⁹. El problema es que el dicho sitio sucedió en realidad en 1633, entrando el duque de Weimar en la ciudad el 5 de noviembre³⁰. Además, aunque la correspondencia de ese año en relación con Marradas es pobre, parece altamente improbable que en 1633 estuviera este general en Ratisbona. En realidad, el sitio y ocupación de la ciudad fue completamente inesperado, y no hubo prácticamente combates. Las páginas sobre las escaramuzas heroicas de Duque de Estrada con ocasión del dicho sitio está claro que se las inventa³¹. Sin embargo, otra vez aquí vemos como funciona el mecanismo de su fantasía.

El texto de las memorias dice que después de ocupar Ratisbona, el duque de Weimar siguió hacia Bohemia del sur, y de su ataque nuestro aventurero defendió el castillo de Frauenberg con una estratagema. La región de Česká Budejovice está cubierta de estanques artificiales para la cría de peces. Muchos de esos estanques se construyeron en el siglo XVI bajo los Rozemberg. Duque de Estrada dice anegar a las tropas sajonas con la rotura de los diques de algunos de ellos. El visitante actual del castillo de Hluboká puede disfrutar del paisaje y contemplar los mismos estanques que posiblemente viera también Duque de Estrada³². Lo que seguramente éste no vio allí fue a los sajones, que nunca pasaron de Baviera a Bohemia. Sin embargo, esto era precisamente lo que se temía, y por eso fue enviado rápidamente Valdstejn desde Silesia (donde organizaba la resistencia al ataque sajón-sueco dirigido por Arnim) a través de Bohemia, hasta Baviera. Nunca avanzó más allá de Furth, y eso en las condiciones desastrosas del invierno. Pero el ejército sajón tampoco pasó a este lado de los Sudetes³³. De nuevo tenemos el mismo mecanismo, la conversión de lo imaginario en material autobiográfico. Lo mismo que, como demostró Croce, Duque de Estrada podía convertir el relato de una batalla en batalla propia. En este caso, lo más probable es que tuviera noticia del miedo al sajón, y convirtiera al enemigo acechante en enemigo presente. La maniobra de Valdstejn y la correspondencia de la época demuestra que la pesadilla de los imperiales era ver al sajón avanzando hacia el sur de Bohemia y de ahí a Viena. Valdstejn mismo creía que no eran las verdaderas intenciones del de Weimar, pero el temor cundió generalmente. Duque de

²⁹ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 346.

³⁰ Sporschil, 1855, vol. II, p. 146; Schormann, 2004, p. 49.

³¹ El acoso de la artillería a la ciudad duró dos días, tras los cuales esta se rindió sin oposición. Sporschil, 1855, vol. II, p. 146.

³² Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 350: «[...] y me fui a unos gruesísimos estanques, que son muchos, y uno de catorce leguas de circunferencia, y rompiendo los diques de todos fue tan grande la furia de las aguas que, creciendo el río que pasa por entre los dos montes [...] anegó un tercio del ejército, y a los demás bañó, como también las municiones que allí estaban».

³³ Janáček, 1978, p. 448; según Forbelsky, 2006, p. 535, Bernard llegó hasta Cham, que está en Baviera. Tampoco sería plausible la hipótesis de que Duque de Estrada se confunde de año y está pensando en una incursión sajona del 1631, cuando ocuparon Praga. El invasor llegó a la línea Cheb-Zatec-Rakovník en la latitud aproximada de Praga, y un poco hacia el sur, dominaron Plzen y Beroun; Rezek, 1889, pp. 110 y ss. Según Sporschil, 1855, vol. II, p. 149, Bernhard von Weimar después de avanzar algo por el Danubio, volvió a Ratisbona. La supuesta entrada en Bohemia nunca se realizó.

Estrada debía estar a la escucha para transformar aquéllo que más se temía en ocasión fantástica para otra de las aventuras de su heroicidad imaginaria en su autobiografía semificticia.

Y lo que es curioso es que justamente en junio de 1634, cuando fecha el soldado su defensa heroica, Marradas acaba de irse de Frauenberg a Praga³⁴. Duque de Estrada dice que el general le confió la defensa del bastión porque debía ausentarse a causa de sus obligaciones para con el ejército imperial; «Éste [Marradas] no quiso partirse de su ejército porque no se dijese que por defender su estado desamparaba el del Emperador [...]»³⁵. Es verosímil imaginarse que, yéndose Marradas de Hluboká a Praga por motivo de la ofensiva sajona en Silesia³⁶, dejara el castillo en manos de un destacamento en el que se encontrara Duque de Estrada. El peligro sajón, que amenazaba por el norte y el oeste, le darían la inspiración suficiente para que, viendo el paisaje de los estanques, su febril imaginación hiciera el resto.

Después de estas aventuras, Duque de Estrada da cuenta de su conversión, rindiendo con ello un tributo al esquema general, aceptado por doquier en el barroco, del desengaño de la vida mundana y el arrepentimiento de las diabluras de una existencia inmoral³⁷. Sucede en medio del camino desde Hluboká a Ceské Budejovice, subido encima del caballo, como si fuera otro Pablo. Entra entonces en el convento de Santo Domingo, donde era prior fray Jacobo Régoli³⁸. De nuevo da aquí Duque de Estrada información histórica correcta o por lo menos documentable, aunque el verdadero nombre del prior era Jacobus Regulus³⁹. Teniendo en cuenta las investigaciones de Ettinghausen, que demuestran que Duque de Estrada formaba parte de esa comunidad en Cerdeña, y las anteriores de Croce y Green, que demuestran que era soldado en Italia, creo que es posible darle credibilidad en esto a las memorias.

Creo que es posible leer los *Comentarios* como una extraña mezcla de ficción y memorias; como la autobiografía, no de la vida real, sino de las fantasías de un soldado de mente calenturienta y poética acerca de acontecimientos en muchos de los cuales él mismo participó o en proximidad de los cuales se encontró en ésta o la otra circunstancia. Cierta información “histórica” ofrecida por el texto parece sólo accesible al que tuviera una experiencia real y más o menos cercana del contexto en el que se sitúa la letra del relato. Esto no es nada nuevo. Es la teoría de la autobiografía novelada, o de la mezcla de historia y fantasía, que los críticos asignan al autor y que parece probada

³⁴ *Documenta Bohemica*, vol. V. La carta n° 774 es de Marradas a Gallas desde Frauenberg, fechada el 5 de marzo de 1634; la n° 908 es una orden de Marradas, escrita en Praga y fechada el 7 de junio de 1634. Misma fecha y lugar tiene la n° 911. La n° 923 es de Marradas a Thun, con fecha de 15 de junio y firmada en Praga.

³⁵ Duque de Estrada, *Memorias*, XIV, p. 349.

³⁶ Marradas escribe a Thun que Zittau, al norte, lindando con la frontera polaca, está en peligro. Ver la carta n° 923 de *Documenta Bohemica*, 1977.

³⁷ Lo encontramos ya en el *Guzmán de Alfarache*. Pero, como avisa Croce, 1929, p. 103, el arrepentimiento religioso de los *Memorias* no es la clave de la obra: «La devozione religiosa c'è nel suo racconto, ma insieme con tutto l'altro, e accanto e alla pari dell'altro, e, talvolta, sorvegliata dall'altro».

³⁸ Duque de Estrada, *Memorias*, XVI, p. 411.

³⁹ Forbelsky, 2006, p. 631.

respecto a otros años de sus andanzas⁴⁰. Para dar tanta información exacta acerca de los acontecimientos supuestamente vividos en Bohemia, lo lógico sería pensar que Duque de Estrada se desplazó desde Italia hacia el norte para integrarse a las tropas españolas que participaron en la Guerra de los Treinta Años, que vio Hluboka con sus ojos —aunque no fuera nunca su castellano—, e incluso que participó en batallas como la de Lützen, explícitamente descrita en las páginas de su obra. Coincido con Josef Forbelsky en que el lector de los *Comentarios* tiene la sensación de que, de alguna manera, el soldado realmente participó en los hechos a los que se refiere⁴¹. También tiene la sensación de que muchas cosas son inverosímiles. La alusión al *Quijote*, con cuyo protagonista se equipara, nos pone sobre la pista de que se trata de una obra en la que realidad y fantasía no se diferencian netamente⁴².

Referencias bibliográficas

- CASSOL, Alessandro, «La memoria de la escritura. Parodia de los géneros literarios en los *Comentarios* de Duque de Estrada», en *Letteratura della memoria*, ed. Domenico Antonio Cusato et. al., Messina, Andrea Lippolis, 2004, pp. 41-52.
- CROCE, Benedetto, «Realità e fantasia nelle memorie di Diego Duque de Estrada», *Atti della reale accademia di scienze morale e politiche*, 52, 1929, pp. 84-108.
- , *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari, Laterza, 1936.
- CORNEJOVÁ, Ivana, et al., *Velké Dejiny Zemí Koruny České [Gran historia de las tierras de la corona checa]*, vol. VIII, Praga, Paseka, 2008.
- Documenta Bohemica (Bellum tricennali illustrantia)*, vol. V, ed. Miroslav Toegel, Praga, Academia, 1977.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego, *Memorias*, Sevilla, Espuela de Plata, 2006.
- ETTINGHAUSEN, «Vida y autobiografía: los *Comentarios* de Diego Duque de Estrada a la luz de nuevos documentos», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 189-199.
- FORBELSKY, Joseph, *Spanelé, Ríse a Cechy v 16. a 17. století (Osudy Generála Baltasara Marradase)*, [Los españoles, el Imperio y Bohemia en los siglos XVI y XVII (El destino del general B. Marradas)], Praga, Vysehrad, 2006.
- GAYANGOS, Pascual de, *Memorial histórico español*, vol. XII, Madrid, Real Academia de Historia, 1860.
- GREEN, Otis H., «On Diego Duque de Estrada», *Hispania*, 15, 1932, pp. 253-256.
- JANÁČEK, Josef, *Valdstejn a jeho doba [Valdstejn y su tiempo]*, Praga, Svoboda, 1978.
- KLOBASA, Pavel, *Hluboká. Sto let mestem [Hluboká. Cien años siendo ciudad]*, České Budejovice, Historicko-vlastivedny spolek, 2007.
- KORÁN, Joseph J., et al., *Dejiny Cech a Moravy [Historia de Bohemia y Moravia]*, vol. III, Praga, Mazák, 1941.
- MARÍK, Jarolím, *Pametí mesta Hluboké [Memorias de la ciudad de Hluboká]*, České Budejovice, Spolecenská Knihitiskárna, 1923.

⁴⁰ Pope, 1975, p. 170; Cassol, 2004, pp. 41-52; en la p. 47 también insiste en que se trata de una autobiografía imaginaria, y en pp. 48-49, que está construida con elementos narrativos sacados de los géneros de ficción.

⁴¹ Forbelsky, 2006, p. 630.

⁴² Duque de Estrada, *Memorias*, VI, p. 168: «¡Oh libro de *Don Quijote de la Mancha*! ¿A dónde estás, que no metes esta partícula entre tus aventuras?».

- MATLAS, Pavel, *Shovivavá vrchnost a neukáznení poddaní? [¿Señores condescendientes y súbditos incorregibles?]*, Praga, Argo, 2011.
- Pameti kocmánkovy [Memorias de Kocmánek], en *Kroniky válečných dob [Crónicas de los tiempos de las guerras]*, ed. Zdenka Tichá, Praga, Mladá Fronta, 1975.
- POPE, Randolph D., *La autobiografía española hasta Torres Villaroel*, Frankfurt, Peter Lang, 1975.
- REZEK, Antonin, *Dejiny saského vpádu do Cech (1631-1632) a návrat emigrace [Historia de la invasión sueca en Bohemia y retorno de la emigración]*, Praga, 1889.
- SCHORMANN, Gerhard, *Der dreissigjährige Krieg*, Göttingen, VR, 2004.
- SEDLÁČEK, August, *Hrady, zámky a tvrze království českého [Castillos, palacios y fortalezas del reino checo]*, vol. VII, Praga, Argo, 1996.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Autobiografías y memorias*, Madrid, Bailly, 1905.
- SPORSCHIL, Johann, *Der dreißigjährige Krieg*, Braunschweig, Westermann, 1855.

Los valores de la caballería en *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*

Denise Toledo Chammas Cassar

Fundação Visconde de Porto Seguro

Para estudiar los valores de la caballería, el regreso al pasado es importante. La cultura caballeresca está presente en las obras literarias y con ese material se puede conocer mejor la caballería, su historia, sus héroes y sus valores. Todo el entorno es importante para entender los valores de la época: las batallas, las conquistas, las actitudes, los espacios, las armas, la indumentaria de los caballeros y otros tantos aspectos que se puede observar en diferentes textos. Todo es resultado de una sociedad basada en los valores que eran esenciales para los caballeros, hacían parte de su modo de vida y de su integridad moral y fueron registrados en los textos literarios por diferentes autores.

En este trabajo se van a destacar dos importantes aspectos de la sociedad caballeresca: la honra y el valor de las armas. Para eso, elegimos dos episodios de obras de la literatura de la Península Ibérica que tienen algunos puntos en común. El primero se refiere al capítulo XVII de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes que es el episodio de los leones. El segundo pertenece a *Tirant lo Blanc* obra escrita por Joanot Martorell, en el siglo xv y se refiere al capítulo LXVIII en que el héroe se enfrenta a un alano.

L A S O B R A S

Tirant lo Blanc es una novela de caballería que cuenta la historia de un caballero valiente, fuerte y sentimental que pasa por muchas situaciones peligrosas, enfrenta batallas difíciles por la tierra y por el mar en tierras moras y cristianas. El libro tiene una característica importante para la época: no hay situaciones absurdas, luchas con gigantes, simbolismos o encantamiento; tampoco relatos desmedidos. El texto expresa la realidad de la sociedad del siglo xv.

Antes de escribir *Tirant lo Blanc*, Martorell ya había escrito un tratado incompleto sobre el orden de la caballería intitulado *Guillem de Varoic*. En la época, Martorell anuncia, como Ramon Llull había hecho antes, que escribiría un libro de caballería, también dividido en siete partes, para mostrar el honor y dominio que los caballeros deberían tener por encima del pueblo. Estos folios tal vez fueran escritos veinte años antes del inicio de composición de la novela, en 1460. El relato manuscrito se parece tanto al del *Tirant* de los capítulos primeros (caps. 1-39) que se puede decir que el documento es una especie de esbozo de la obra.

Al comienzo de la obra, aunque ya tuviera una gran experiencia militar, Tirant recibe algunas lecciones de la caballería, de un ermitaño ya anciano, que había sido un gran caballero. El ermitaño le presenta entonces, el libro de la orden de la caballería y relata diferentes hechos ocurridos en la época. Es en ese momento cuando Martorell empieza a usar toda su experiencia de vida y su conocimiento sobre los caballeros, las ceremonias, las costumbres cortesanas, las reglas de la sociedad de la época, los valores, las cartas de batallas y el simbolismo involucrado en el uso de las armas. En la historia el autor usa nombres de caballeros, datos y lugares que realmente existieron, aspecto que deja la obra un poco distante de los libros de caballería de la época.

Tirant lo Blanc fue escrita entre 1464 y 1465 en catalán y solamente fue conocida por los catalanes en 1490, casi treinta años después que Martorell la publicó. Fue traducida al castellano en 1511, después al italiano y al francés en el siglo XVIII. Hoy día tenemos traducciones al inglés, al castellano moderno, al rumano, al alemán, al flamenco, al portugués y otras que están en marcha. Se sabe que *Don Quijote* es la primera novela moderna de la literatura occidental, pero se puede afirmar que *Tirant lo Blanc* fue un precursor de esta perspectiva moderna, pues anticipa aspectos importantes de la literatura moderna. Es importante tener en cuenta que Cervantes valora muy positivamente *Tirant lo Blanc*, pues todos sabemos que la obra de Martorell está mencionada en *Don Quijote* como uno de los mejores libros del mundo.

Es en el capítulo VI¹ de la primera parte, el cura y el clérigo están separando las obras que serán quemadas en la hoguera, pero cuando el cura se da cuenta que en sus manos está un ejemplar de *Tirant lo Blanc*, se espanta cuando lee el título y comenta que es un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. El cura menciona los nombres de varios personajes de la obra y dice que, por su estilo, aquel era el mejor libro del mundo. La obra nos traslada en el tiempo: armas, caballeros, amores, batallas, llantos y todo lo que pertenecía a las novelas de caballería, pero escrita de una manera singular con datos conocidos de los lectores de la época. Existe la posibilidad de Martorell hubiera creado durante años en su cabeza la historia de Tirant y marcado así sus trazos y aventuras. El autor, durante su vida, conoció a importantes caballeros, pasó por experiencias muy caballerescas y registró datos e informaciones que pasaron a hacer parte de la narrativa de Tirant.

LOS EPISODIOS

La aventura de Tirant con el alano hace parte de un accidente. Todo pasa en una plaza pública, donde estaban el rey, los jueces de pruebas y otras personas. Un alano

¹ Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, p. 134.

muy feroz se escapó de la cadena y cuando muchos intentaban atarlo, embistió contra Tirant. En el mismo momento, sacó de su espada y el animal retrocedió. El caballero asustado con la fiera afirma que por un animal no quería perder la vida, tampoco la honra de la vida temporal². Tirant intentó asustarlo con la espada otra vez, el alano retrocedió pero no se fue. El caballero con miedo de que lo considerasen un cobarde, una vez que los cobardes no podían tener honra, dice al perro que «como tienes miedo de mis armas, no quiero que digan que con mis armas superiores me puse en combate contigo»³. Tirant lanzó su espada y se volvió violentamente contra el alano sin armas, teniendo la preocupación por lo que los otros, que estaban cerca, pudieran pensar de su actitud. Tirant, delante de la perspectiva de perder la honra, no teme por su vida y deja las armas. En seguida afirma que «Estamos ahora en igualdad... con las armas que me quieres herir, con estas yo te heriré». Se atracaron violentamente. El alano era enorme y fuerte. Con mordeduras mortales Tirant venció la batalla. El rey y los jueces le dieron la gloria y el premio del combate y divulgaron la honra de Tirant por su coraje y valentía.

En el caso de don Quijote, el personaje de Cervantes, este estaba buscando aventuras para alcanzar la fama, y cuando ve los leones, encuentra lo que quería. La primera preocupación que tiene es tomar sus armas, la espada y la lanza. El problema empezó cuando don Quijote vio unas carrozas y le pidió al leonero que dejara a los leones sueltos para que pudiese enfrentarlos. Para sorpresa de todos y decepción de don Quijote, el león no quiso enfrentarlo, lo menosprecia y no le hace caso. Le da la espalda y le enseña a don Quijote sus partes traseras. El Caballero de la Triste Figura quiso enfrentar a los leones por su honra y honor, por eso afirma que no era hombre de espantarse de leones⁴. Quiere enfrentarlos, como los auténticos caballeros enfrentaban a sus enemigos, pues necesita de aventuras para conquistar la fama. Se puede observar que el leonero participa de la aventura y colabora con don Quijote cuando le cuenta a los demás lo que había pasado diciendo que el león acobardado ni osó salir de la jaula, exagerando lo mejor que pudo. Su preocupación estaba basada en lo que el leonero le iba a contar a la gente, en la honra que iba a conquistar con esa hazaña. No estaba preocupado con su vida, una vez que enfrentaría a los leones. Necesitaba de aventuras para conquistar la fama y la honra como un auténtico caballero.

LOS VALORES DE LA CABALLERÍA

En los dos episodios, el del alano y el episodio de los leones, se encuentran situaciones similares. Los héroes se enfrentan con las fieras en nombre de su honra y su fama y tienen una preocupación especial por sus armas, lo que era una postura habitual en la sociedad caballeresca. En realidad, después de las armas, la honra es la principal preocupación de los dos caballeros en sus aventuras. ¿Y de dónde salieron esos valores?

Para identificar los orígenes de la caballería, la creación de sus héroes, sus valores y mitos literarios podemos buscar en los textos de literatura y de la historia rasgos de la sociedad que está descrita en esos libros de caballería. El fenómeno medieval de la caballería empezó en el siglo x y en poco tiempo llegó a toda Europa. Poco a poco, la

² Martorell, *Tirant lo Blanc*, p. 100.

³ Martorell, *Tirant lo Blanc*, p. 102.

⁴ Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, p. 435.

institución pasó a tener bases eclesiásticas y nobiliarias. La figura de este guerrero cristiano empezó a basar su vida en un código de honra muy riguroso⁵. Los valores universales, inseridos en los tratados de caballería y descritos en los libros y novelas de caballería, eran los mismos que regían las bases de la sociedad medieval, y es en ese ambiente donde encontramos los valores como por ejemplo, la honra, el honor el coraje, la valentía, la búsqueda de la fama y el valor de las armas. Además de las obras de caballería, encontramos en los códigos de conducta de la caballería los valores que fueron descritos y explicados con muchos detalles y a veces de manera curiosa en los tratados de caballería.

En cuanto a las armas, se sabe que alrededor del siglo XI, el servicio de las armas fue ofrecido a pocos adultos masculinos que eran provistos con los mejores equipos de la época. Y con el tiempo estos caballeros eran armados a través de una ceremonia, para ser distinguidos en la sociedad. Este ritual poseía una marca cristiana, volviéndose un sacramento; tal como el sacerdocio, la caballería es vista como un estado a que se accede por ordenación, como si se tratase de un orden.

En el siglo XII los caballeros empezaron a perfeccionar su forma de combatir, con la esgrima fortalecida en las canchas de los torneos⁶, y los valores de los caballeros ya se habían desarrollado, exaltados con el entusiasmo de las expediciones a Jerusalén. Poco a poco, la ceremonia de armarse caballero es introducida definitivamente en la vida caballeresca. Duby dice que se trataba de una solemnidad de poder, pública y colectiva. En esos rituales, las bendiciones eran para los gladios, yelmos, lanzas, y constaban en los manuales litúrgicos de la época. Para eso, el caballero debería ir solemnemente a la iglesia, poner el gladio sobre el altar y prometer a Dios ponerse al servicio de su espada y de su función. Diferentes hábitos empezaron a difundirse, como la velada de armas, que era un ritual religioso —rezar toda la noche, como los monjes— pero también servía como prueba de resistencia física. Los elegidos eran los ricos y los fuertes, los bellos y los ágiles, los leales y los corajosos y los que estaban llenos de bondad en el corazón.

Empieza entonces en la literatura un abordaje guerrero, en que la figura del caballero y sus armas ocupan destaque especial. En ese mundo medieval, las espadas eran objetos admirables, a veces adornadas con piedras preciosas y trabajadas en oro y que, independientemente del valor material, poseían un valor simbólico muy importante para los caballeros y para la sociedad, ya que demostraban las conquistas, la ascensión social, el heroísmo y, a través de ella, se conquistaba el poder.

Para entender la importancia de las armas, aparece en el libro de Ramón Llull y en el de Martorell diversas informaciones sobre la conducta de los caballeros y escuderos, en cuanto a la postura y al uso de las armas. En el texto de Llull hay un tratado que aclara y ejemplifica la importancia de las armas para los caballeros: «así Dios... ha elegido a los caballeros para que por fuerza de armas venzan»⁷ nos cuenta que si un escudero quisiera tornarse caballero era imprescindible poseer las armas para que este pudiera mantener con la espada la caballería y la justicia. Llull también nos describe el carácter simbólico de las espadas para los caballeros:

⁵ Duby, 1994.

⁶ Duby, 1994.

⁷ Llull, *Libro de la Orden de la Caballería*, p.36

Al caballero se le da espada, que está hecha a semejanza de la cruz, para significar que así como Nuestro Señor Jesucristo venció en la cruz a la muerte en la que habíamos caído por el pecado de nuestro padre Adán, así el caballero debe vencer y destruir a los enemigos de la cruz con la espada. Y como la espada tiene doble fio, y la caballería está para mantener la justicia, y la justicia es dar a cada uno su derecho, por eso la espada del caballero significa que el caballero debe mantener con la espada la caballería y la justicia⁸.

En la obra de Llull y de Martorell se puede conocer cuáles eran los valores medievales, las creencias y los ideales de la caballería. Sin embargo, había otros registros en la Península Ibérica, como el *Tratado de las armas*, de Don Juan Manuel, obra autobiográfica en que hace una apología de su escudo nobiliario, el *Libro del caballero y del escudero*, que narra la historia de un caballero que conoce a un ermitaño con el cual discute sobre diferentes temas, el *Libro de la caballería*, que es un código sobre el orden de caballería y otros. El primero y más completo tratado de la Península es el título 21 de la *Segunda Partida de Alfonso X el Sabio*. De este tratado saldrán obras similares como el *Libro de la Orden de la Caballería* de Ramón Llull y también la obra del Infante don Juan Manuel, que en los capítulos 18 y 19 hace referencia al escudero y al caballero. Esas obras destacan las virtudes de los caballeros, las costumbres de la época, los conocimientos necesarios de los caballeros en cuanto a las armas y las ceremonias.

Esos mismos valores que hacían parte de la vida de los caballeros fueron trasladados a las narrativas de caballería que encontramos durante toda la Edad Media, como ocurre en *Tirant lo Blanc*. En los primeros capítulos, Tirant conversa con un eremita sobre la caballería y este le cuenta que ninguna persona podría ser caballero si desconociera el orden de la caballería. Entonces, en los capítulos siguientes, el eremita describe el orden de la caballería, hace comentarios sobre las armas, sobre la postura que debería tener un caballero, sobre la Iglesia etc. Basado en esta literatura, en esta fe y en este conocimiento don Quijote quiso armarse caballero. Cuando el hidalgo resolvió transformarse, tuvo la preocupación de conseguir una espada, un escudo, una armadura, una lanza, etc., o sea, armas e indumentaria que caracterizarían el personaje y sus aventuras, pues lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de los bisabuelos del hidalgo, llenas de orín y de moho y que estaban olvidadas en un rincón. Sin las armas el hidalgo no sería o no se sentiría un caballero de verdad. En *Tirant lo Blanc* la historia es diferente. Cuando empieza la obra, el héroe ya era consagrado, prudente y experto en el uso de las armas.

Las armas son objetos mencionados en muchas obras de diferentes épocas. Pero un arma, vista como un objeto aislado, no posee vida. Necesitamos analizarla en el tiempo y en el seno de la sociedad a que pertenece y qué tipo de relaciones se establecieron a través de ella. Las armas, durante la historia de la humanidad, tuvieron diferentes utilidades: armas para defensa y ataque, armas para duelos, armas para caza y otros usos. Vania Carneiro menciona que:

En el caso de las armas, la comprensión del objeto aumenta cuando inserida en el microcosmo de las relaciones entre el cuerpo y el arma. Se trata aquí de entender los moldes de utilización

⁸ Llull, *Libro de la Orden de la Caballería*, p. 40.

de la fuerza como componentes de patrones corporales socialmente definidos, por lo tanto, capaces de informar sobre el ejercicio del poder a niveles todavía poco estudiados⁹.

Después de la importancia y simbología que comprende el uso de las armas, uno de los valores más importantes de la Edad Media y del Siglo de Oro en España fue, sin duda, la honra. Definirla es complejo, se supone una multiplicidad de definiciones. Hay registros de textos de la época que describieron y registraron el modo de vida de la sociedad medieval y la expresaron bajo la perspectiva de la honra, como se puede verificar en la literatura caballerescas como se puede verificar en las obras de Castiglione, Ramon Llul, Pinciano, Gracián y otros autores, además de los novelistas de la literatura caballerescas consagrados hasta hoy.

En el prólogo del libro de Llul, los caballeros tenían honra y poder para defender y ordenar al pueblo. Así, un caballero siempre debía pensar en esa virtud antes de todo, debía honrar sus armas y honrar la orden a que pertenecía y tenía que saber que el honor y la honra valían más que dinero, oro y plata¹⁰, pero ¿Qué sentimiento era ése tan fuerte? En España, el honor y la honra fueron incorporados por la sociedad de una manera sobresaliente. Pinciano comenta la importancia del honor y de la honra como algo que satisface al espíritu, o sea, es un bien que trasciende para alcanzar la felicidad:

La honra, dice el Filósofo, es juicio de la estimación de la persona bien hechona. La honra es una estimación, la qual estimación se manifiesta con hechos, de manera que no es honrado uno, sino es que con alguna obra lo sea... la corona, señor, compañero, es la honra, a cual muchas vezes sigue la inmortalidad de la fama [...]¹¹.

Pinciano vinculaba la honra a la felicidad, como si fuera una búsqueda constante del ser humano, afirmando que valía más que una joya. La honra se conseguía a través de la mirada ajena y era una conquista de todos los días que dependía del otro. Los caballeros obtenían la honra por sus virtudes. En los primeros capítulos de la obra de Martorell, cuando Tirant conversa con el ermitaño que cuenta que nadie puede ser caballero si desconoce el orden de la caballería, el ermitaño tiene la intención de pasar y describir los valores intrínsecos de la orden de la caballería como la honra, la simbología de las armas y su uso, sobre la postura que debería tener un caballero y un escudero, sobre las prerrogativas de la Iglesia, etc.

Estos valores que formaban parte de la vida de la sociedad caballerescas son, poco a poco, encontrados y resaltados en las narrativas de caballería escritas durante toda la Edad Media, como se puede ver en las aventuras narradas en la obra de Martorell. La sociedad había cambiado muchísimo en el siglo XVII, cuando Cervantes escribió su obra con relación a la época medieval. Los caballeros andantes ya no existían, pero sus valores perduraron por mucho tiempo en el modo de vivir de los cortesanos. La honra permaneció durante muchos siglos como un ideal de vida a ser conquistado por unos y mantenido por otros. Los caballeros siguieron existiendo con otros hábitos, como cortesanos utilizando armas menores, no más buscando aventuras o defendiendo viudas

⁹ Carneiro, 1991, p. 53.

¹⁰ Llul, *Libro de la Orden de la Caballería*, p. 47.

¹¹ Pinciano, *Philosofía Antigua Poética*, p. 15.

y huérfanos, pero como el estilo de vida de un grupo social, así que el caballero de Cervantes quería rescatar los valores de una sociedad que no existía más, de ahí la presencia de la risa en muchos de los episodios.

A modo de conclusión, como ya se ha visto, existen varios aspectos que aproximan ambos episodios. En las dos aventuras, los héroes enfrentan animales por su honra, los animales son reales y feroces, los caballeros destacan la importancia de sus armas y los contextos que abarcan los episodios son probables y verosímiles. Sin embargo, los dos provocan la risa. Es imposible pensar en una lucha con un alano o con un león sin pensar en la comicidad de los hechos.

Según Williamson¹² don Quijote considera una victoria la aventura con los leones y, a pesar de tener la consciencia de que no ha luchado con los animales, se considera un vencedor, pues ha demostrado una gran valentía, así que sería una victoria moral, pues, como sugiere el crítico, existe una esfera pública que le ofrece la fama y una esfera privada donde se encuentran los valores de la caballería. Ya en el caso de *Tirant*, existe el enfrentamiento con la fiera. Williamson comenta que Cervantes consigue provocar *admiratio*, que sería un elemento sorpresa, no en lo sobrenatural, pero sí en la locura del caballero que muestra su delirio en un incesante desafío de las posibilidades más cuerdas que se presentan. Eso sucede exactamente en la aventura de los leones, y se podría concluir que, para el lector de *Tirant*, el enfrentamiento con el alano causa la misma *admiratio* por los elementos paródicos de la aventura, ya que la novela posee muchos rasgos realistas y verosímiles.

Tirant estaba pasando por una plaza y tuvo que enfrentarse a un perro feroz que se escapó de una cadena. El caballero se encontraba en una situación difícil de la cual no podía huir, ya que no quería perder su honra y su fama delante de tantas personas que estaban en la plaza en aquel momento. Entonces dice que por un animal no quería perder la vida ni tampoco la honra de la vida temporal. Con la espada intenta asustarlo, pero el alano no desiste. *Tirant* se dio cuenta de que el alano tenía miedo de sus armas y por eso no quería que dijeran que con sus armas superiores se había puesto en combate con el perro. Entonces, lanzó su espada y se volvió violentamente contra el alano sin armas. *Tirant*, durante toda la narración de la historia, usa su espada para herir y matar a los enemigos, pero con el alano no la utiliza, para así no lastimar su propia honra. Ya don Quijote no usa su espada para matar o herir a sus enemigos, pero enfrenta a los leones con su espada. El caballero de la Triste Figura estaba buscando aventuras para alcanzar la fama, y cuando vio a los leones en la carroza y encontró una oportunidad real de conquistar su espacio y de acercarse a los héroes de la caballería la aprovechó, por eso afirma que no era hombre de espantarse de leones. La primera preocupación que tuvo fue tomar sus armas, la espada y la lanza. El caballero, entonces, le pidió al leonero que dejara a los leones sueltos para que pudiese enfrentarlos, así conquistaría la honra y alcanzaría la fama. Se puede observar que el leonero participa de la aventura y colabora con don Quijote cuando le cuenta a los demás lo que ha pasado, diciendo que el león acobardado ni osó salir de la jaula, exagerando lo mejor que pudo. Su preocupación estaba basada en lo que el leonero le iba a contar a la gente, con la honra que iba a

¹² Williamson, 1999, p. 227.

conquistar con esa hazaña necesitaba aventuras para conquistar la fama y la honra como un auténtico caballero.

Ninguno de los dos caballeros, en el momento de sus aventuras, estaba preocupado con la vida. Tirant delante de la perspectiva de perder la honra no temió por su vida y dejó las armas, luego afirmó que en aquel momento, tanto animal como caballero, estarían en igualdad de condiciones y que usarían las mismas armas, o sea, las mordeduras. En el episodio de don Quijote, el héroe buscó una situación peligrosa a través de una actitud disparatada, al enfrentarse con leones hambrientos. El caballero no estaba preocupado con su vida, una vez que enfrentaría a animales feroces. Sancho y el leonero se mostraron desesperados porque sabían que la posibilidad de que don Quijote saliera con vida del episodio era muy pequeña. Don Quijote cree que hay encantadores enviando leones para que los enfrentara. La desesperación de Sancho se justifica porque su amo no enfrentará molinos o gigantes si no leones de verdad.

Ambos personajes conquistan la honra y alcanzan la fama. En la aventura de Tirant, por su bravura y por el hecho de haber lanzado su espada lejos, el rey ordenó que se divulgase la honra de Tirant. El narrador describe la escena: «En eso surgió el rey con los jueces, diciendo a Tirant que, teniendo ellos presenciado su combate con el alano...»¹³. El rey y los jueces le dieron la gloria y el premio del combate y divulgaron la honra de Tirant por su coraje y valentía. Hay dos aspectos importantes en esta narración: la valoración del coraje y de la hazaña del caballero y la presencia del rey y de los jueces que pudieron ser testigos del combate, por eso se garantizaba la honra del caballero, o sea, la mirada del otro era condición imprescindible para alcanzar la honra, se necesitaba ver y presenciar el hecho. En cambio, en la aventura de don Quijote, el caballero quiere enfrentar a los leones, como los auténticos caballeros enfrentaban a sus enemigos y a animales feroces y peligrosos. Se puede observar que el leonero, contra su voluntad, participa de la aventura abriendo la jaula y luego, más tranquilo, colabora con don Quijote cuando le cuenta a los demás lo que ha pasado, diciendo que el león acobardado ni osó salir de la jaula, exagerando lo mejor que pudo. El leonero, el único testigo de la hazaña, entra en la aventura y forma parte del juego de don Quijote, cambiando un poco la verdadera versión de la historia. La preocupación del caballero estaba basada en lo que el leonero le iba a contar a la gente, con la honra que iba a conquistar con esa hazaña. Don Quijote necesitaba aventuras para conquistar la fama y la honra como un auténtico caballero y, finalmente, participa en una aventura real, pero que esta vez no es fruto de su imaginación.

El mundo medieval, descrito en *Tirant lo Blanc* y en la época vivido por Martorell, está directamente relacionado a la imagen del caballero andante que después de años fue usada por Cervantes en el *Quijote*. Cervantes describe los valores del honor y de la honra a través de un personaje que pensaba ser un caballero errante en una época en la que ya no existían caballeros andantes. Los mismos valores fueron utilizados en los episodios del alano y del león, por Martorell y Cervantes, respectivamente, cuando los héroes, Tirant y don Quijote, enfrentan a las fieras.

Tirant lo Blanc, cuenta la historia de un héroe que nos parece invencible, lucha con un alano sin armas y por su honra enfrenta situaciones peligrosas y batallas difíciles. El

¹³ Martorell, *Tirant lo Blanc*, p. 102.

caballero no solo lucha en las Cruzadas y participa de duelos sino que también come y duerme en la cama y hace testamento, como dijo el cura en la obra de Cervantes. Martorell consiguió construir un héroe de caballería, con tantas glorias que remite a un superhéroe, pero que huyó del modelo ya existente, pues tiene características reales y humanas y, a veces, se encuentra en situaciones cómicas. Cervantes, buscando ese mismo modelo más próximo de la realidad, se basa en la figura de un caballero que es construida de la misma manera que los héroes existentes para elaborar la primera novela moderna. Sin embargo, la perspectiva de este héroe es cambiada, ya que Cervantes escribió una parodia y no solamente un libro de aventuras de un héroe de caballería.

Referencias bibliográficas

- CASTIGLIONI, Baltazar, *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CARNEIRO CARVALHO, Vânia, *A história das armas ou a história nas armas? Como explorar um museu histórico*, São Paulo, Museu Paulista / USP, 1991.
- CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha I y II*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DUBY, George, *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, São Paulo, Editorial Estampa, 1994.
- LLUL, Ramón, *Libro de la orden de la caballería*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc*, São Paulo, Giordano, 2000.
- PINCIANO, *Philosofia Antigua Poética*, Madrid, Planeta, 2000.
- WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1999.

Tormentas y naufragios en la picaresca española (siglos XVI y XVII)

Luc Torres

Université de Rennes 2

El tópicus de la tempestad, borrasca, o tormenta de mar, y el de su corolario, no siempre obligado, el naufragio, tiene reminiscencias religiosas en la cultura judeocristiana.

Sólo aduciremos dos episodios famosos: uno sacado del *Antiguo Testamento*, se trata del lance de la tormenta de mar que acarrió el sacrificio de Jonás (I. 4 y ss.), y otro sacado del *Nuevo Testamento*, el naufragio de San Pablo en Malta (*Actos de los apóstoles*, XXVII, 1-44). Tienen los dos claro sentido escatológico.

El uno anuncia la venida del Mesías, Cristo o Ungido Jesucristo, y el otro, cuando todo parece estar perdido, asegura gracias a la intercesión de un ángel, la comparecencia y absolución de san Pablo en Roma, pudiendo seguir el Apóstol de los gentiles con su sacerdocio.

Si miramos ahora del lado de la literatura grecolatina dos modelos se destacan, que van a servir de *imitatio* para toda la literatura posterior: la *Eneida* de Virgilio¹ y la *Farsalia* de Lucano².

Si pensamos en la literatura medieval³, y en el dominio español, encontramos tres obras en verso del siglo XIII, donde se narran tempestades o naufragios⁴.

¹ Virgilio, *Eneide* (IV, vv. 81-156), pp. 7-11.

² Lucano, *Farsalia* (V, vv. 568-720), pp. 373-381.

³ La Edad Media se preocupa menos por el espectáculo de la naturaleza desencadenada que por las reacciones humanas que provoca, Pot, 2003, p. 76.

⁴ Crida Álvarez, 2001, pp. 82-85. Se trata de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (Milagro XXII «El romero naufragado», cuartetas 588cd-596), del *Libro de Apolonio* (tres pasajes sobre un naufragio, vv. 106ab-111, vv. 263-266, vv. 453-456abc) y del *Libro de Aleixandre* (cuartetas 2298-2304, la tormenta propiamente dicha en la cuaderna 2299).

Episodios y peripecias de naufragios por tormenta son frecuentes en la literatura de la época, verbigracia, en el *Viaje de Turquía*⁵, *La Araucana*⁶, *El Crotalón*⁷. En los dos primeros libros de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) se narran sendos naufragios⁸.

Ocurren también naufragios seminales como el de Periandro en la isla Bárbara con el que se inicia la obra antedicha y el de Critilo, arrojado a las costas de santa Elena, héroe civilizador de *El Criticón* de Baltasar Gracián⁹. Es frecuente el motivo en la emblemática hispana (siglos XVI y XVII)¹⁰, así como en el teatro, empezando por el don Juan de Tirso de Molina (acto I, don Juan náufrago en Tarragona)¹¹.

Fuera de estas fuentes literarias, no hay que obviar el testimonio entre histórico y verdadero de los cronistas de Indias¹².

En este breve estudio he querido hacer una cala en el tópico de las tormentas de mar y naufragios en la picaresca española de primera generación desde el *Lazarillo* (1554) hasta *La Pícaro Justina* (1605), añadiendo a este corpus, porque el referente marino es importante en ellas, las obras siguientes: la *Segunda Parte* del *Lazarillo* de Juan de Luna (1621), *Marcos de Obregón* (1618), *El donado hablador* (1624-1625) y *La Vida y Hechos de Estebanillo González* (1646).

He decidido abordar cuatro puntos en forma de sendas interrogaciones a las que intentaré modestamente contestar: cotejo con las fuentes (¿grecolatinas o cristianas?), forma (¿metáfora o leitmotiv?), descripción (¿verista o estilizada?) y sentido (¿cronotopo o lance secundario?).

⁵ *Viaje de Turquía*, XII «La ruta por el mar Egeo», pp. 292-294. Queriendo ir Pedro de Urdemalas con un marinero griego a la isla de Chio, acaban «dando al través» o naufragando en la isla del Schiatho.

⁶ Ercilla, *La Araucana*, XV, 65-83; I, pp. 427-432. Los compañeros de Alonso de Ercilla salieron de Mapochó con bonanza: «Seis días fuimos así pero al seteno / Fortuna, que en el bien jamás fue estable, / turbó el cielo de nubes, mudó el viento, / revolviendo la mar desde el asiento» (XV, 67), p. 427.

⁷ Villalón, *El Crotalón*, canto decimonono, p. 158. El gallo reprehende a Micilo porque quiere vivir como siervo de un señor y de su salario, y compara su situación con una gran tempestad que sufrió en el golfo de Inglaterra y con otra en el mar de Grecia. La descripción retoma el motivo secundario virgiliano del barco que sube a lo alto de las estrellas y baja al abismo (Fernández Mosquera, 2006, p. 20).

⁸ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, XVIII, pp. 129-138; II, I, pp. 159-161.

⁹ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, I, pp. 51-55; Gracián, *El Criticón*, Crisi Primera, «Náufrago Critilo encuentra con Andrenio, que le da prodigiosamente razón de sí», pp. 65-73.

¹⁰ Podemos citar por lo menos tres emblemas de entre los más conocidos: el primero de Alciato en su famoso *Emblemata Liber* (1531) con Escila representada sobre cascos de barcos naufragados, y al fondo una nave escorada, el segundo de Sebastián de Horozco en sus *Emblemas morales* (1610) representando una nave naufragando cerca de un puerto, y el tercero de Juan de Borja (1680) que muestra una nave que zozobra en la tormenta (*Emblemas Españoles Ilustrados*, [1478] pp. 715-716, [1153] p. 565, [1154] p. 566).

¹¹ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, vv. 375 y ss., pp. 81 y ss.

¹² Ver «La Tormenta en las Crónicas de Indias» en Fernández Mosquera, 2006, pp. 43-72 y verbigracia la tormenta que sufrió en el golfo de Santiago de Cuba en 1527 la escuadra de Pánfilo de Narváez en la que iba Alvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero y alguacil mayor (Núñez Cabeza de Vaca, 1998, p. 79): «El esquema de presentación de la tempestad visto anteriormente en Cabeza de Vaca, será el que *mutas mutandis*- se repetirá a lo largo del *corpus* de crónicas y relatos estudiados» (Fernández Mosquera, 2006, p. 51).

FUENTES LITERARIAS

Si nos atenemos a las descripciones de tormentas y naufragios en la picaresca, con respecto a las fuentes bíblicas, advertimos que el contenido escatológico ha desaparecido por completo.

Con respecto a las fuentes medievales del siglo XIII, estos relatos reproducían una serie de puntos en común (se parte con buen viento, en la mitad del camino empieza la borrasca, se invoca sistemáticamente a Dios) y un esquema narrativo bien delimitado (alegría de los navegantes al partir, buenos tiempos, rapidez del viaje, cambio de tiempo, disturbios en el viaje, naufragio, cumplimiento de la voluntad divina).

Notamos que el naufragio en el relato picaresco rompe esta unidad esquemática, a veces ocurre al principio¹³, a veces al final¹⁴, nunca o rara vez en el medio simbólico exacto de la singladura.

Por otra parte, la descripción es muy diferente en los relatos picarescos en el sentido en que los marineros no salen forzosamente felices, con buen tiempo (*Lazarillo*, 1555), advierten la inminencia de la tormenta (Alonso advierte la presencia de delfines en el mar)¹⁵, los viajes suelen ser largos, y no se cumple siempre la voluntad divina, sino a veces la de la propia fantasía del autor (transformación del protagonista en atún o en animal de feria en las continuaciones del *Lazarillo*, suicidio del falso Guzmán (Sayavedra) en el *Guzmán* de 1604).

Con respecto a la literatura de los siglos XVI y XVII, existen una serie de paralelos como son el tema del náufrago héroe de la novela que recuerda al Periandro de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (*Lazarillos* de 1555 y 1620) y el del naufragio como revelador de la bajeza humana¹⁶ (robos de Juan de Luna y de Estebanillo González en la cala de sus navíos durante sus sendos naufragios)¹⁷.

FORMA (METÁFORA Y LEITMOTIV)

En primer lugar, el tema de la vida humana comparada a una travesía peligrosa aparece al principio del género picaresco en el *Prólogo* del *Lazarillo de Tormes* (1554).

El pícaro ha llegado a la cumbre de toda buena fortuna y compara su vida a una navegación azarosa que ha llegado a buen puerto. Recordemos sus palabras: «y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria [la Fortuna], con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto»¹⁸.

¹³ Anónimo *Segunda Parte del Lazarillo*, II, pp. 130-144; Juan de Luna, *Segunda Parte del Lazarillo*, II, III, pp. 282-292.

¹⁴ *La vida y Hechos de Estebanillo González*, XIII; II, pp. 351-354.

¹⁵ Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, II, XIII, pp. 179-191.

¹⁶ Pedro de Urdemalas, estando en el mar Egeo a punto de naufragar, no quiere dejar su dinero (catorce ducados) a unos marineros, buenos nadadores, dinero que, dice el patrón, “por ventura se salvará y hará algún bien por el ánima” (*Viaje de Turquía*, XII, pp. 293).

¹⁷ El *Lazarillo* de Juan de Luna después de comprobar que hasta sus compañeros se confiesan con piltrafas ‘prostitutas’, llega a pensar: “A río revuelto, ganancia de pescadores” y seguidamente, se dice entre sí “Muera Marta y muera harta” (*Segunda Parte del Lazarillo*, Juan de Luna edición de París, 1620, pp. 283-284). Estebanillo González anima a sus compañeros diciéndoles: «de paja o feno, el vientre lleno» (*La vida y hechos de Estebanillo González*, XIII; II, pp. 352-353).

¹⁸ *Lazarillo de Tormes*, p. 11.

En la tradición clásica el tema de la fortuna o «tormenta de mar» (cfr. los vocablos *remar* y *buen puerto*) es una divinidad antojadiza, en el mundo cristiano es una servidora de la divina Providencia.

En el caso del *Lazarillo* de 1554 tiene un sentido original de defensa del mérito burgués en contra de la tradición feudal y religiosa, de manera que «consideren los que heredaron nobles estados, cuán poco se les debe»¹⁹.

Vuelve a aparecer este tema en el frontispicio de *La Pícaro Justina*, con la *Nave de la vida picaresca*, allí vemos cómo la nave de los pícaros está representada como galera de réprobos que surca sobre el río del Olvido, y tiene como tela de fondo el Puerto del Desengaño donde campea una calavera, emblema de los piratas, que blande un reloj de arena, símbolo de la vida terrestre²⁰. El tópico tiene larga tradición²¹.

En la *Pícaro Justina*, los motivos del disfraz, de la oralidad festiva y de la parodia del discurso edificante, inducen la temática satírica del mundo al revés que se sobrepone al motivo religioso y grecolatino, subrayando el sentido paródico y burlesco del texto²².

También está implícita esta metáfora en el título del último capítulo del *Guitón Onofre*²³.

Otro tema afín es el del mar peligroso, con o sin tormenta, como metáfora de la Corte o del sueño profundo²⁴.

Por otra parte, se advierten en la picaresca una serie de relatos más o menos pormenorizados de fortunas de mar y de naufragios.

Se podrían clasificar de la siguiente manera, desde tres puntos de vista (recorrido geográfico, diferencia entre naufragios y simples tormentas o borrasca de mar, y, finalmente, naufragios inaugurales o finales o puntuales).

Desde un punto de vista geográfico, se destacan tres lugares:

En primer lugar, Argel.

Las dos continuaciones del *Lazarillo* (1555, 1621) sitúan sus dos naufragios liminares rumbo a las costas de Argel desde las costas de Cartagena²⁵.

Embarcado desde Sanlúcar hasta Milán, huyendo de la peste en Sevilla, Marcos de Obregón en el galeón del duque de Medina Sidonia es atacado por unas galeotas moras en el golfo de Argel, sigue una tormenta que deja a los tripulantes errantes en el golfo de Fréjus²⁶.

¹⁹ *Lazarillo de Tormes*, p. 11.

²⁰ López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, p. 79 para un comentario del frontispicio y Torres, 2010, pp. 99-114 para una explicación más exhaustiva.

²¹ Ver los grabados de Durero en Brant, *La Nef des fous*, s.p. enfrente de xx y en [108] p. 432 y Josse Bade *La Nave de las locas*, representación de los cinco sentidos en Torres, 2010, pp. 112-114.

²² López de Úbeda, *La Pícaro Justina*, pp. 29-36.

²³ Cfr. «Cómo, librado Onofre de este peligro, se metió fraile dominico después de haber aportado a Zaragoza González», Gregorio González, *El Guitón Onofre*, p. 215.

²⁴ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 2; I, p. 161 y *Segunda Parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, I, vi, p. 223.

²⁵ Anónimo, *Segunda Parte del Lazarillo*, II, pp. 132 y ss; Juan de Luna, II «Cómo Lázaro se embarcó en Cartagena», pp. 282-288.

²⁶ Espinel, *Marcos de Obregón*, II, vii, pp. 48-54.

Alonso se embarca en un bergantín con unos comediantes en Alicante. Al final se hallan en la playa de Argel rodeados por catorce galeotas, y quedan presos en los famosos baños del mismo nombre²⁷.

En segundo lugar, Barcelona.

El relato del suicidio de Sayavedra, criado de Guzmán, en la *Segunda Parte del Guzmán* tiene lugar en el viaje de vuelta del pícaro de Génova a Barcelona.

Al avistar las costas catalanas se desencadena una tormenta, a raíz de la cual a Sayavedra le sobreviene una modorra, se vuelve loco y, perdido el juicio, al día siguiente, se tira por la borda.

El cómitre se hace atar pegado al estanterol ('madero que se colocaba a la popa de las galeras sobre el que se afirmaba el tendal'). Otra galera los embiste por la popa y hay votos y advocaciones, así como disparates. Se confiesan unos a otros como si fueran curas y pregonan de viva voz, gritando hacia el cielo, sus pecados a Dios. Dice Guzmán que fue el Jonás de aquella tormenta. Sayavedra se vuelve loco a raíz de la borrasca, y dice que es Guzmán de Alfarache. Se promete a la virgen de Montserrat y añade el narrador: "No dejó estación o boda que conmigo no anduvo"²⁸.

En tercer lugar, las Indias occidentales.

El doctor Sagredo yendo a repoblar el Magallanes, por mandado de Felipe II, sufre una primera tormenta en el golfo de las Yeguas, en Sanlúcar de Barrameda. Él y sus compañeros tienen que invernar en Cádiz, y luego surcan y arriban al estrecho de Magallanes donde varias naos de la flota se van a pique²⁹.

Alonso, rumbo a Nueva España, donde su amo ha sido nombrado alguacil mayor, sufre una terrible tormenta cuyos prolegómenos nos describe con bastante precisión (delfines que se persiguen, era noche en pleno día, vientos alborotados, etc.)³⁰.

El porcentaje de las relaciones de tormentas no seguidas de naufragios es superior al de los naufragios propiamente dichos.

Tres naufragios son liminares (dos corresponden a las continuaciones del *Lazarillo*), y todos los demás se sitúan en la trama del relato, salvo los de *El donado hablador* y el de *La Vida de Estebanillo González* que ocurren al final del relato.

De todo ello infiero que el derrotero de las tormentas y naufragios tiene que ver con el Mediterráneo y costas de América (Argel, Barcelona, Indias Occidentales), que en la picaresca se describen más borrascas sin daño de barras que naufragios (etimológicamente *naufragio*= 'barco roto'), y que el naufragio liminar *in medias res*, tiene sentido metadieгético mientras que como coda (*El donado hablador* y *La Vida y Hechos de Estebanillo González*) guarda un sentido moral y filosófico.

DESCRIPCIÓN

Si abordamos ahora el elemento referencial de estas narraciones, ateniéndonos a los llamados *Bienes de Difuntos*³¹, podemos advertir una diferencia entre realidad y representación de los naufragios.

²⁷ Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, II, XIII, p. 183.

²⁸ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, 2, IX; II, pp. 304-329.

²⁹ Espinel, *Marcos de Obregón*, III, XIX; II, pp. 240-244.

³⁰ Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, I, VIII, pp. 76-77.

Los relatos de naufragios en estos documentos son bastante escuetos, a veces sólo algunas palabras, dependiendo de los testigos, dado que la muerte a bordo es un tema tabú y del que se habla poco, porque trae mala suerte hablar de ella³².

En los relatos picarescos aludidos, no hay unidad de descripción. Sin embargo, predominan las descripciones bastante pormenorizadas.

He aquí los puntos en común que he podido encontrar.

Cuando se ven perdidos se confiesan los tripulantes unos a otros por falta de clérigos (*Guzmán*, 1604), a veces con piltrafas o prostitutas (*Lazarillo* de Juan de Luna), o simplemente porque los jesuitas los desprecian (*Lazarillo*, 1555).

El griterío es descomunal: el Lázaro de 1555 reza de viva voz las coplas que le enseñó el ciego, el *Lazarillo* de 1621 dice que los miembros de la tripulación parecían caldereros, y Guzmanillo afirma que gritan a Dios y al cielo sus culpas³³.

Los marineros se solían atar para no salir por la borda. Así el cómitre del barco de Sayavedra se hace atar en una silla del estanterol y Marcos de Obregón y sus compañeros atan un traspontín ‘colchón pequeño y delgado’ al árbol de mesana³⁴.

La advocación a la virgen de Montserrat es constante³⁵, así como a san Telmo³⁶, prometiendo en caso de salvarse romerías a Nuestra Señora de Loreto³⁷, Jerusalén, Santiago y Guadalupe³⁸.

El suicidio de Sayavedra es un poco descabellado. En efecto, sabemos de desapariciones y suicidios en alta mar, debido a momentos de depresión y locura fruto del confinamiento y la falta de víveres, pero, la locura fruto de las tormentas de mar parece un añadido trágico-cómico incongruente del autor³⁹.

Todo ocurre como si los relatos picarescos, con sus descripciones supuestamente realistas, vinieran a llenar el vacío dejado por unos documentos administrativos de la época, muy desangelados por demasiado burocráticos.

SENTIDO Y SIGNIFICADO

Ya se estudió si el *Criticón* se atenía al cronotopo bakhtiniano «principal materialización del espacio en el relato», con resultados negativos por el alto grado de abstracción y alegorización del espacio en la obra de Gracián⁴⁰.

³¹ La administración de *Bienes de difuntos* tenía como finalidad repatriar los bienes de los súbditos muertos en las Indias occidentales. Sobre esta institución y su estudio en el Siglo de Oro a través de 1046 expedientes, ver Tempère, 2009, pp. 19-89. Acerca de los naufragios en la Carrera de Indias, con cuadros gráficos, ver Chaunu, 1998, pp. 49-56.

³² Tempère, 2009, p. 262.

³³ Anónimo, *Segunda Parte del Lazarillo*, II, p. 135; Juan de Luna, *Segunda Parte del Lazarillo*, II, p. 285; Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, II, 9; II, p. 307.

³⁴ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, II, 9; II, p. 306; Espinel, *Marcos de Obregón*, II, VII, II, p. 52.

³⁵ Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, II, 9; II, p. 308.

³⁶ Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, I, VIII, p. 76.

³⁷ Juan de Luna, *Segunda Parte del Lazarillo*, II, p. 285.

³⁸ Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, I, VIII, p. 76.

³⁹ En el estudio citado sólo se aducen dos ejemplos muy posteriores en 1675 y 1660 (Tempère, 2009, pp. 266 y 267 nota 219).

⁴⁰ Deffis de Calvo, 1996, pp. 144-145.

En el caso de las novelas picarescas, podemos recordar los cuatro grandes cronotopos de la novela griega que analizó e interpretó Bakhtine para crear su enjundioso concepto (naufragio, prisión, tormenta, falsa muerte)⁴¹.

Estos elementos pueden ser positivos o negativos en el transcurso de la narración griega, cuyo cometido es siempre el siguiente: que el protagonista se reencuentre con el ser amado, con anagnórisis final. En cierto modo, recuerdan el esquema de W. Propp, que explica la estructura de los cuentos de hadas con personajes o situaciones, positivos o negativos, llamados adyuvantes o antagonicos⁴².

Dos de estos cuatro cronotopos de la novela griega forman el tema de este estudio (tormenta y naufragio). La pregunta que me hago es la siguiente ¿son obstáculos en el desarrollo de la narración picaresca o no? y si no, ¿de qué sirven?

En realidad son de sentido aún más ambiguo que el cronotopo del mesón en la picaresca de primera generación, a la vez lugar de iniciación del protagonista y de humillación (*Lazarillo de 1554*, *Guzmanes de 1599 y 1604* y *La Pícaro Justina 1605*).

Los naufragios de los continuadores del *Lazarillo* suponen la animalización del protagonista (en atún y en animal de feria), lo que casa bien con el modelo latino del *Asno de Oro* de Apuleyo⁴³, con sus transformaciones que cumplen una función fática relacionada con lo maravilloso.

La tormenta en el *Guzmán* (1604) tiene como cometido vengarse del autor de la *Segunda Parte* apócrifa, retratado en Sayavedra, puesto por Juan Martí⁴⁴.

Marcos de Obregón deja de referir *muchas monstruosidades* que vio en la zona del Magallanes, por aticismo literario, porque dice que no importan para su discurso⁴⁵.

Alonso, tiene una visión muy negativa de las navegaciones marítimas, sólo se salva, para él, el arca de Noé, y está de acuerdo con Hércules y su *non plus ultra*. Tras el naufragio que lo lleva a ser cautivo de los moros en las playas de Argel decide hacerse ermitaño, determinando así el naufragio el fin de su relato⁴⁶.

Para resumir, se suceden la función fática, la función metadiegtica, la función estética, y la función conativa, lo que muestra la polisemia de las tormentas y naufragios en los relatos de la picaresca.

CONCLUSIÓN: SENTIDO Y FUNCIÓN DE TORMENTAS Y NAUFRAGIOS

A modo de conclusión, podemos decir que los motivos de la tormenta y el naufragio ofrecen en la literatura picaresca española de los siglos XVI y XVII una variedad de aspectos simbólicos, narrativos o retóricos cuyas fuentes literarias son bastante más reconocibles en la *imitatio* épica que en los modelos religiosos medievales. Ofrecen una imagen ambigua de la realidad, a la vez literaria y desangelada, desdibujando la figura del antihéroe picaresco así como en la épica servía el mismo motivo para realzar la figura del héroe Eneas o César.

⁴¹ Bakhtine, 1978, pp. 240 y ss.

⁴² Propp, 1970, 6 «Répartition des fonctions entre les personnages», pp. 96-101.

⁴³ Lázaro Carreter, 1983, pp. 33-36.

⁴⁴ *Segunda Parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, «La autoría», pp. 11-17.

⁴⁵ Espinel, *Marcos de Obregón*, III, XIX; II, p. 243.

⁴⁶ Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, II, XIII, pp. 179 y ss.

Hemos podido comprobar también, en el transcurso de nuestro pequeño estudio, y como elemento anejo, que a medida que avanza el género picaresco, el contenido abstracto de las formas alegóricas de tempestades y naufragios se esfuma para dejar paso, casi exclusivamente, a los hechos concretos de bravura y hazañas militares, más acordes con el cambio de época correspondiente (Guerra de Treinta Años, campañas coloniales).

Finalmente, apuntar que este primer análisis que dejó sin tomar en cuenta dos cronotopos fundamentales de la novela griega (prisión y falsa muerte), y sin analizar el amplio abanico de la picaresca hispanoamericana y española de segunda generación, está llamando a gritos un estudio más amplio para determinar en qué medida existe una influencia profunda del género de las novelas griegas, adaptado por Cervantes, en la novela picaresca hispana y novohispana de la época moderna.

Referencias bibliográficas

- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo de, *El donado hablador*, Paris, Baudry, 1847.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 86-87), 1987-1994, 2 vols.
- ANÓNIMO y Juan de LUNA, *Segunda Parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 282), 1988.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BRANT, Sébastien, *La Nef des fous*, adaptation française de Madeleine Horst, Strasbourg, Éditions de la Nuée, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan-Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 12), 1992.
- CRIDA ÁLVAREZ, Carlos, «Tempestades y naufragios en los relatos narrativos del siglo XIII español», *Monteagudo*, 6, 2001, pp. 81-94.
- CHAUNU, Pierre, «Géographie des naufrages à l'époque moderne», *Naufrages*, 1, 1998, pp. 45-56.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I., «El discurso narrativo y el cronotopo en *El Criticón* de Baltasar Gracián», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, Pamplona, Eunsa, 1996, pp. 139-146.
- Emblemas Españoles Ilustrados*, ed. Bernat Vistarini y John T. Cull, Madrid, Akal, 1999.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Marco A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia (Clásicos, 91 y 92), 1979, 2 vols.
- ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 45-46), 1972, 2 vols.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La Tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 43), 2006.
- GONZÁLEZ, Gregorio, *El Guitón Onofre*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Logroño, Gobierno de la Rioja/Consejería de Cultura Deportes y Juventud (Biblioteca Riojana 5), 1995.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 122), 1996.
- La Vida y Hechos de Estebanillo González*, ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 309 y 312), 1990.
- Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 44), 1990.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas), 1983.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La Pícaro Justina*, ed. Luc Torres, Castalia (Clásicos Castalia, 303), 2010.
- LUCANO, *Farsalia*, ed. Jesús Bartolomé Gómez, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 357), 2003.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar, *Naufragios*, ed. Juan Francisco Maura, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 306), 1998.
- POT, Olivier, «Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (xvi^e-xviii^e siècles)», *Versants*, 16, 2003, pp. 71-133.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (Essais, 12), 1970.
- Segunda Parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 609), 2007.
- TEMPÈRE Delphine, *Vivre et mourir sur les navires du Siècle d’Or*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2009.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, ed. Carmen Becerra Suárez, Madrid, Akal, 2008.
- TORRES, Luc «Boussole à l’usage des navigateurs du frontispice marin de *La Pícaro Justina*», *L’imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, ed. François Delpech, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 99-114.
- Viaje de Turquía*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 116), 1995.
- VILLALÓN, Cristóbal, *El Crotalón*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, www.biblioteca.org.ar/libros/89158.pdf, [consultado el 02/02/2013]
- VIRGILIO, *Eneide*, primera edición «Nuova Universale Einaudi» 1967, Torino, Einaudi (ET Classici, 5), 1987.

El *Lazarillo* y el escudero: varia lección de filosofía cortesana

Eduardo Torres Corominas

Universidad Complutense de Madrid*

La relación entre *cortesanía* y *picaresca*, apenas estudiada por la crítica, es sin embargo un hecho manifiesto para los estudios sobre la Corte en España, que permiten avanzar en la interpretación a partir del camino ya recorrido por autores como J. A. Maravall, V. García de la Concha, A. Ruffinatto o F. Rodríguez Mansilla, quienes, en determinados aspectos parciales, señalaron ya la existencia de dicha relación. Siguiendo sus pasos, y ciñéndonos al *Lazarillo de Tormes*, hemos tratado de demostrar en un reciente trabajo¹ cómo sus distintos elementos narrativos cobran nuevo sentido contemplados desde la óptica cortesana, de modo que por vez primera ha sido posible integrar en un único marco teórico, junto a nuevos hallazgos críticos, aquellos apuntes y comentarios. A la luz de las conclusiones de aquel artículo, referente obligado del presente, es nuestro propósito indagar ahora, como ejercicio complementario, acerca de los vínculos de dependencia que el *Lazarillo* manifiesta con respecto a las principales obras del *discurso cortesano* de tiempos de Carlos V —debidas a Castiglione, Guevara y Erasmo—, con el fin de conocer al detalle dónde se funda y en qué consiste exactamente ese *arte de la cortesanía* aprendido por Lázaro, que, como parte esencial del proceso educativo descrito en la carta, permitirá al protagonista, en última instancia, beneficiarse de un *oficio real*, integrarse en la *sociedad cortesana* y acceder a las *esferas del honor*.

Ya desde el prólogo, en efecto, donde se proyecta la visión del mundo adoptada finalmente por Lázaro de Tormes, se percibe la participación del pregonero en el

* Este trabajo ha sido realizado dentro de los proyectos de investigación: «Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época», del Ministerio de Ciencia e Innovación, con referencia FFI2009-11483; y «Las contradicciones de la Monarquía Católica: la Corte de Felipe IV (1621-1665)», también del Ministerio de Ciencia e Innovación, HAR2009-12614-C04-01.

¹ Véase Torres Corominas, 2011. A este trabajo remito para la consulta del aparato crítico y bibliográfico.

universo áulico, pues, sometido al *código del servicio-merced* y obligado por la férrea cadena *clientelar* que lo unía al destinatario a través del arcipreste de San Salvador, «servidor y amigo de Vuestra Merced», se ve forzado a tomar la pluma para satisfacer, en aquel entorno de sociabilización², la curiosidad del protector (o protectora) de su amo. De modo que la epístola no representa sino un *acto de servicio* que, como *mérito* atesorado ante Vuestra Merced, sitúa al protagonista en disposición de obtener a cambio algún *favor o merced* concedido *graciosamente* por quien demandaba ser informado sobre el «caso». La *relación de servicio* establecida entre narrador y narratario, por consiguiente, se asemeja (porque a través de aquéllas se articulaba, de arriba abajo, todo el *sistema de la gracia*) a la que, según la exposición de Castiglione, unía en la cúspide al cortesano y a su príncipe:

Así que, señor, vos me mandáis que yo escriba cuál sea (a mi parecer) la forma de cortesanía más conveniente a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón, de tal manera que sea dél favorecido y de los otros loado, y que, en fin, merezca ser llamado perfecto cortesano, así que cosa ninguna no le falte³.

Como último eslabón de la cadena, es lógico que Lázaro se esmere en la preparación del encargo con objeto de ser, antes que nada, «favorecido», ya que, como se observa al final del prólogo, nuestro pregonero comparte con el cortesano un mismo *afán individual de medro*⁴, ese afán que lo ha impulsado a salir «a buen puerto» remando «con fuerza y maña» contra la adversa «fortuna». Hasta tal punto el protagonista se identifica con esta idea, que se erige, ante Vuestra Merced, en ejemplo de aquellos hombres nuevos que, por medio de su virtud y esfuerzo, lograron romper las barreras estamentales y ascender en la escala social. Con ello, el narrador pone en práctica, al diseñar su estrategia enunciativa (es un truhán que recurre para camuflarse a la poética del *homo novus*), el aviso ofrecido por Guevara a su privado, a quien aconsejaba, en tales casos, «preciarse» de su pasado para realzar, por contraste, su triunfo presente:

Ya puede ser que el privado antes que viniese a ser privado, haya sido en persona no muy bien tratado, de linaje no muy subido, de patria no muy noto, de parientes no muy rico, de bienes no muy dotado, y de fortuna no muy cumplido: de las cuales cosas todas, no sólo no se debe afrontar, mas aun se debe preciar, porque en mucho más le ternán en la Corte, preciándose de lo que fue de antes, que ensoberbeciéndose de lo que es ahora⁵.

² Como afirmaba Castiglione, el cortesano necesitaba poseer el don de la palabra para desenvolverse con éxito en los nuevos espacios de sociabilización, de manera que, como Lázaro, «procure ser tal que nunca le falte qué hablar conforme a las personas que tratare; y sepa con una buena dulzura hacer que huelguen con él los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacellos reír de manera que, sin jamás ser pesado, sea gustoso para los que lo hubiere de ser» (*El cortesano*, Libro II, pp. 265-266).

³ Castiglione, *El cortesano*, Libro I, p. 101.

⁴ Sobre el afán individual de medro decía Guevara: «En las casas de los príncipes todos querrían valer, y privar, y mandar, y prevalecer...» (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. XI, p. 163).

⁵ Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. XIII, pp. 177-178.

Guiado por esta *filosofía cortesana*, resulta igualmente coherente que Lázaro aproveche la ocasión, orgulloso, para promocionarse, en tanto que autor literario, delante de los lectores, puesto que, situado en la coyuntura descrita por Castiglione, el de Tormes anhela ser también «de los otros loado» debido a la perfección con que ejecuta, en público (y para el público), su particular *servicio* epistolar. Este deseo de alabanza y honra, compartido con el soldado, el predicador y el noble justador que paga por su fama, obligaba, pues, al pregonero a acreditar sus méritos ante el *otro* —de cuya opinión dependía la honra del cortesano— mediante una cuidada *dramatización* dispuesta para el *ojo que mira* —y para el *ojo que lee*— sobre la *escena de la Corté*⁶.

Una vez aclarados el sistema de valores y la red de relaciones personales que, respectivamente, inspiran y condicionan, en clave cortesana, el acto de escritura, es posible pasar al terreno del argumento, donde el ejemplo de Antona Pérez resulta capital, toda vez que, con su marcha del campo a la ciudad, señala a Lázaro la senda de la integración: «Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos, por ser uno dellos, y vínose a vivir a la ciudad»⁷. Su objetivo, en fin, recuerda de inmediato un sabio consejo de Guevara:

En palacio, y fuera de palacio, siempre debe el cortesano llegarse a los buenos, y virtuosos; porque de otra manera no ganará él tanta honra con las buenas obras, cuanta perderá con las malas compañías⁸.

Las palabras de Antona Pérez, sin embargo, trocan subrepticamente el sentido moral del aviso guevariano, ya que al referirse a los «buenos» no señala, claro es, a los «virtuosos», sino lisa y llanamente, como era propio en la Corte, a los que tienen:

Es privilegio del aldea que allí sea el bueno honrado por bueno y el ruin conocido por ruin, lo cual no es así en la Corte ni en las grandes repúblicas, a do ninguno es servido y acatado por lo que vale, sino por lo que tiene⁹.

De ahí que el protagonista, desde su infancia, se vea sometido a un engañoso manejo del lenguaje que marca, significativamente, su grado de complicidad con respecto a la realidad circundante, pues si en un principio Lazarillo descodifica y pone en evidencia, por medio de la ironía, el discurso falaz de los demás personajes, más adelante, Lázaro de Tormes, acallada la voz de los *apartes*, codificará (como los otros) su propia autobiografía, enmascarándola (en particular, a partir del tratado IV) con el fin de que adquiriera ante Vuestra Merced una apariencia decorosa. De manera que, una vez aprendido el *arte de la cortesanía*, éste será aplicado también a la escritura de la carta,

⁶ Escena descrita en estos términos por Guevara: «Sea grande, sea pequeño, sea clérigo, sea fraile, sea privado o sea abatido, que no hay hombre en la Corte que no le miren do entra, no le aguarden de do sale, no le acechen por do va, no le noten con quien trata, no espíen a quién busca, no noten de quién se fía, no miren a quién sirva y no sepan con quién se huelga» (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. xi, p. 201).

⁷ *Lazarillo de Tormes*, p. 15. A partir de aquí, cito por la edición de F. Rico.

⁸ Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. viii, p. 144.

⁹ Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. vii, p. 177.

donde el pregonero «bautiza» y «muda» a su antojo las palabras, conforme al uso cortesano, para velar con astucia el sórdido trasfondo de su historia¹⁰.

A conocer las interioridades de aquel mundo contribuye el magisterio del ciego, quien inicia con el toro de piedra la dolorosa *institutio* del muchacho. A partir de aquí, Lázaro aprenderá a mirar de otra manera, porque, en absoluta soledad, le cumple para sobrevivir «avivar el ojo y avisar»¹¹. Junto a su primer amo, sin embargo, no serán la gramática, la historia o la filosofía moral las materias que ocupen su tiempo, sino aquellas otras «disciplinas» que tenían cabida en los *libros de avisos*, donde se reunían consejos prácticos para la vida: «—Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré»¹². De ahí que, al margen de los principios modelizantes que articulaban ética y estéticamente el arquetipo de Castiglione, Lázaro reciba a partir de este punto la influencia de aquella otra cortesanía —esa cortesanía *aplicada*, más atenta a *lo útil* que a *lo honesto*— destinada a forjar, mediante la tecnificación de la conducta, un avisado y discreto cortesano. No es extraño, por consiguiente, que los principales motivos contenidos en el tratado I ilustren con elocuencia aquellas habilidades —la *disimulación* (el jarro y la longaniza), la *observación* (las uvas) o la *simulación* (el poste de piedra)— necesarias para vencer al otro, en tanto que contrincante, sobre el tablero.

Tras la experiencia con el clérigo de Maqueda, el protagonista llega por fin a Toledo, donde la sociedad cortesana configurada a la sombra de su catedral representa un verdadero enigma para quien todavía no conoce, a pesar de las enseñanzas del ciego, el sistema de valores, las pautas de conducta y la forma de vida propios de aquel espacio urbano y civilizado. Eso será precisamente lo que aprenda junto al escudero, su maestro en el *arte de la cortesanía*, a lo largo del tratado III.

Desde su mismo encuentro, en efecto, quedamos situados en el ámbito áulico: «topóme Dios con un escudero que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden»¹³, pues en su persona encarna el ideal estético tantas veces dibujado por Castiglione o Guevara en sus tratados:

Debe asimismo el que anda en la Corte traer los zapatos limpios, las calzas estiradas, las ropas desarrugadas, las espadas guarnecidas, las camisas labradas, y las gorras bien puestas; porque el primor de la Corte es que los grandes señores anden ricos y los buenos cortesanos muy polidos¹⁴.

A través de los ojos de Lázaro, contemplamos durante aquella primera jornada la ceremoniosa figura del escudero, quien, sobre la escena toledana, pasea con elegancia y garbo, oye misa devotamente, entra en casa con gran pompa y aparato y se desviste, finalmente, ya de puertas adentro, con un cuidado propio de palacio. Bajo esa máscara, sin embargo, Lázaro no tarda en descubrir la absoluta miseria que reina en la casa, de

¹⁰ «En la Corte todos son obispos para crismar y curas para bautizar y mudar nombres. Es a saber que al soberbio llaman honrado; al pródigo, magnífico; al cobarde, atentado; al esforzado, atrevido; al encapotado, grave; al recogido, hipócrita...» (Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. VIII, p. 188).

¹¹ *Lazarillo de Tormes*, p. 23.

¹² *Lazarillo de Tormes*, p. 23.

¹³ *Lazarillo de Tormes*, p. 72.

¹⁴ Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. VIII, p. 147.

modo que se inicia sin dilación un juego de simulación y disimulación en torno a la comida en el que amo y criado intercambian sus papeles tradicionales. Para nuestro propósito, sin embargo, lo que interesa es constatar cómo, en paralelo a esta incruenta farsa, Lázaro va recibiendo de su tercer amo una completa formación cortesana, que comienza con su instrucción en el desempeño del *servicio doméstico* —hacer la cama, limpiar la ropa, ayudar al señor mientras se viste y lava—, esencial para mantener aseadas la persona y cámara del hombre «limpio» y de buena «crianza». Por medio de estos signos externos, en definitiva, el escudero —tal y como explica Guevara— trata de pregonar simbólicamente su «nobleza» ante Lázaro, emulando hasta en los pequeños detalles la forma de vida cortesana:

Debe también el curioso cortesano, tener muy limpia su cámara, y muy barrida su posada: porque la limpieza, y la crianza, son grandes pregoneros de la nobleza. En la cámara donde él duerme, debe estar siempre la cama hecha, la antepuerta echada, la ropa cogida, la alfombra tendida, y el servicio alzado, y todo muy bien perfumado, que parezca se está riendo¹⁵.

Si bien este ideal no podía ocultar las penurias de quien, en la Corte, carecía de posibles, como era el caso de aquel «pobre cortesano» descrito por Guevara que, a imagen y semejanza de nuestro escudero, «tiene la posada en una calleja, y come en mesa prestada, y duerme en cama alquilada, y está su cámara sin puerta»¹⁶.

Sea como fuere, al comienzo de la segunda jornada, el hidalgo se empeña en mantener su pose de cortesano vistiendo elegantemente y luciendo una espada que con calor pondera ante su criado. Ésta no sólo representa el antiguo símbolo de la nobleza guerrera, sino que, en el presente, constituye un aderezo indispensable para *distinguir* al cortesano que, aun sin caballo, salta a escena para dar un paseo, pues, como aconsejaba Guevara: «nunca el buen cortesano cabalgue bien sin espada, porque de otra manera más parecerá físico, que anda visitando, que no caballero que anda ruando»¹⁷.

Antes de su partida, el ojo de Lázaro, avivado ya por su experiencia, observa con atención los gestos del escudero¹⁸, que, naturalmente, se corresponden con el ideal antropológico canonizado por Castiglione —basado en la *nobleza*, la *gracia* (siempre término medio) y el *desprecio* o *descuido* (un arte que no parece arte)— a través de su *perfecto cortesano*, figura modélica a la que se podía tender adquiriendo, con «ingenio» e «industria» (así lo hace Lázaro), ese *arte de la cortesanía* que, una vez convertido en segunda naturaleza, acreditaba al individuo para merecer, en su aplicación a la escena social, la compañía (y la *gracia*) de cualquier gran señor, tal y como explicaba el propio tratadista italiano:

De manera que los que no son tan perfectos de natural pueden con industria corregir en gran parte sus fallos. Y así nuestro cortesano, demás del linaje, quiero que tenga buen ingenio, y

¹⁵ Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. VIII, p. 149.

¹⁶ Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. I, p. 111.

¹⁷ Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. VIII, p. 146.

¹⁸ «Tornóla a meter [la espada] y ciñósel a, y un sartal de cuentas gruesas de talabarte. Y con un paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo con él y con la cabeza muy gentiles meneos, echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo, y poniendo la mano derecha en el costado, salió por la puerta...» (*Lazarillo de Tormes*, p. 82).

que sea gentilhombre de rostro y de buena disposición de cuerpo, y alcance una cierta gracia en su gesto, de tal manera que su simpatía le haga parecer bien a primera vista y ser de todos amado. Sea esto un aderezo con el cual acompañe y dé lustre a todos sus hechos, y prometa en su rostro merecer el trato y la familiaridad de cualquier gran señor¹⁹.

Lázaro, tras observar y describir los modos de vestir, de pasear, de gesticular, de conversar, de aparentar y aun de mentir de su tercer amo, y una vez padecida la pobreza de aquella casa, penetra ya con agudeza, entrado el segundo día, en la compleja personalidad del escudero, cuya mascarada, llena de presunción y fantasía, denuncia, paso a paso, por medio de sus irónicos comentarios, como el que sazona la marcha, calle arriba, del escudero: «quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al Conde de Arcos, o a lo menos camarero que le daba de vestir»²⁰. En el punto climático de su admiración, en fin, a través de la voz de Lázaro parece sentirse el aliento de un humanista cristiano —«¡Oh, Señor, y cuántos de aquestos debéis Vós tener por el mundo derramados, que padecen por la negra que llaman honra lo que por Vos no sufrirán!»²¹—, cuya perspectiva coincidiría en lo fundamental con lo expresado por Erasmo en el *Enchiridion*²².

Con el denostado motivo del entierro se cierra la primera parte del tratado III. Así, descubierto el engaño de la «casa donde nunca comen ni beben»²³ y desbaratado el simulacro, se hace posible ya trabar entre ambos una sincera conversación —recogida muy por extenso en la epístola debido a su importancia para explicar el caso de ascenso social— en la que de palabra el hidalgo completará la instrucción de Lázaro en el *arte de la cortesanía*. La plática discurre, como era de esperar, acerca de la propia existencia del escudero, cuyo oficio (auxiliar del caballero guerrero), ejercido por la baja nobleza durante la Edad Media, había caído por entonces en desuso llegada la hora de las grandes monarquías dinásticas y de la infantería asalariada. Víctima de aquella encrucijada, el hidalgo se veía forzado a (re)integrarse en la sociedad política, pues sufría ya en su lugar de origen la falta de consideración aparejada a su declive y desplazamiento.

Así lo deja entrever, en efecto, cuando explica que salió de su villa natal, sita en Castilla la Vieja, «por no quitar el bonete a un caballero su vecino»²⁴, y por no sufrir a un villano que lo saludaba con aquello de «Mantenga Dios a Vuestra Merced»²⁵,

¹⁹ Castiglione, *El cortesano*, Libro I, p. 125.

²⁰ *Lazarillo de Tormes*, p. 82.

²¹ *Lazarillo de Tormes*, p. 84.

²² «aquella sola es honra la que se hace a alguno por su virtud propria, sin que él la quiera ni desee; antes aun ésta se debe huir a las veces, según nos lo enseñó Jesucristo, así de palabra como por su ejemplo propio. Y por eso la verdadera honra y la que debe desear el cristiano no está en ser alabado de los hombres, sino de Dios [...] Considera, pues, cuán gran burla y cuán de reír son estas honras tras que se anda la gente con tanta sed y continua congoja» (Erasmo, *Enchiridion*, Regla xxii, pp. 396-397).

²³ *Lazarillo de Tormes*, p. 97.

²⁴ *Lazarillo de Tormes*, p. 94. Falso orgullo que denota la debilidad del escudero, pues, aun por razones de buena crianza (y al margen de la jerarquía del caballero), debía como buen cortesano «hablar a quien le habla, hacer reverencia a quien se la hiciere, y quitar la gorra a quien se la quitare» (Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. ix, p. 151).

²⁵ *Lazarillo de Tormes*, p. 100.

expresión plebeya e irreverente análoga a otras censuradas también por Guevara²⁶. Uno y otro ejemplo, en suma, ilustran con claridad la naturaleza *ritualista* de la sociedad cortesana, donde los gestos o los saludos adquirirían una importancia de primer orden al manifestar simbólicamente la posición del individuo dentro de un sistema rígidamente jerarquizado en torno a las distintas *esferas del honor*.

Perder la honra, en todo caso, no era sólo una cuestión de autoestima, sino que limitaba enormemente las opciones de medro dentro del *sistema de la gracia*²⁷, de ahí que nuestro escudero, dueño de apenas un «solar de casas» derruidas y un viejo «palomar», decida tomar la vía de Toledo, donde nadie lo conoce, para buscar «asiento»²⁸ al *servicio* de algún señor. Su estrategia coincide así plenamente con la que, en el coloquio erasmiano *Ementita nobilitas*, Néstor diseña para Harpalo, quien, carente de linaje y dinero, desea a toda costa, como el escudero del *Lazarillo*, aparentar nobleza y llevar una forma de vida cortesano-aristocrática:

lo primero que has de hacer es exiliarte de tu patria [...] Cuida mucho de evitar todo lo que parezca plebeyo [...] Me refiero al vestido. Que no sea de lana, sino de seda, y si el dinero no llega, de tisú. Vístete de cáñamo, mejor que de palo [...] Cuida de que todo esté impecable: el corte del sombrero, la pechera, el jubón, las calzas, las uñas...²⁹.

Con absoluta claridad, queda descrita en estas líneas la *vía picaresca*, que consiste en una falsificación sistemática de los elementos constitutivos de la cortesanía destinada a alcanzar, por medio de atajos fraudulentos, los mismos objetivos de integración y medro que alientan la carrera del cortesano. A ella se ven abocados quienes, como Harpalo, el hidalgo (o el propio Lázaro), carecen de linaje, dinero o méritos suficientes para el ascenso. De modo que, entregado a la causa, no sorprende la clase de virtudes —es la carencia de *virtud*, precisamente, lo que separa al *pícaro* del *perfecto cortesano*— que nuestro escudero piensa desplegar a la sombra de aquel «señor de título»³⁰ que satisfaga sus aspiraciones:

... yo sabría mentille tan bien como otro y agradalle a las mil maravillas; reñlle ya mucho sus donaires y costumbres, aunque no fuesen las mejores de el mundo, nunca decirle cosa con que le pesase, aunque mucho le cumpliese; ser muy diligente en su persona en dicho y hecho; no me matar por no hacer bien las cosas que él no había de ver; y ponerme a reñir donde él lo oyese, con la gente de servicio, porque pareciese tener gran cuidado de lo que a él tocaba. Si riñese con algún su criado, dar unos puntillos agudos para le encender la ira, y que pareciese a favor de el culpado; decirle bien de lo que bien le estuviese y, por el contrario, ser malicioso mofador, malsinar a los de casa y a los de fuera, pesquisar y procurar de saber vidas ajenas para contárselas, y otras muchas galas de esta calidad que hoy día se usan en palacio y a los

²⁶ Sobre la plebeya expresión «Dios te ayude», véanse los comentarios de Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. ix, p. 154.

²⁷ Así lo asevera Guevara: «Aviso, y torno a avisar, al que quiere con el príncipe privar, y en la Corte valer, que sea muy honesto en su vida, y limpio en el oficio que trata: porque la buena reputación de la persona, es el primer escalón de la privanza» (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. iv, p. 126).

²⁸ *Lazarillo de Tormes*, p. 103.

²⁹ Erasmo, *Ementita nobilitas*, pp. 270-271.

³⁰ *Lazarillo de Tormes*, p. 104.

señores dél parecen bien, y no quieren ver en sus casas hombres virtuosos, antes los aborrecen y tienen en poco y llaman necios y que no son personas de negocios ni con quien el señor se puede descuidar. Y con éstos los astutos usan, como digo, el día de hoy, de lo que yo usaría; mas no quiere mi ventura que le halle³¹.

Esta declaración de intenciones pone de manifiesto, ya sin duda, cómo la figura del *pícaro* (encarnada hasta aquí por el escudero), emerge genéticamente en el *Lazarillo de Tormes* a partir de la literatura áulica, toda vez que, a pesar de su intención mimética, adultera los elementos constitutivos del arquetipo de Castiglione, hace propios —como discreto— muchos de los avisos de Guevara y, en fin, tropieza en no pocos pecadillos mundanos de los denunciados por Erasmo en su sátira anticortesana. Como prueba de ello, véase el modo en que el escudero ha reelaborado desviadamente en el fragmento anterior un conocido pasaje de *El cortesano*, en el que se describe el *modo virtuoso* de servir al príncipe:

El fin luego del perfecto cortesano, del cual hasta agora no se ha tratado, creo yo que sea ganar por medio de las calidades en él puestas de tal manera la voluntad al príncipe a quien sirviere, que pueda decille la verdad y de hecho se la diga en toda cosa y le desengañe sin miedo ni peligro de selle cargado; y conociendo la intinción dél inclinarse a hacer alguna cosa mal hecha que ose estorbársela y contradecírsela sin ningún empacho, y en esto que tenga tan gentil arte con la gracia alcanzada por sus buenas calidades que pueda, sin alterar ni dejar llaga, curalle del mal que hubiere hecho, y atajalle que no haga más [...] Por eso yo tengo por opinión que como la música, las fiestas, las burlas y las otras cosas para holgar son casi la flor, así el inclinar y traer su príncipe al bien y apartalle del mal sea el verdadero fruto desta cortesanía [...] hemos de decir que el que entiende de hacer que su príncipe no sea engañado por ninguno, ni escuche los lisonjeros ni los maldicientes y mentirosos, sino que tenga firme conocimiento del bien y del mal, y al uno ame y al otro aborrezca, tiene ojo a fin singulrísimo³².

Para medrar, por tanto, según la doctrina picaresca expuesta por el escudero, no hay más remedio que internarse por oscuros vericuetos que faciliten el acceso al *sistema de la gracia*, pues ya los señores «no quieren ver en sus casas hombres virtuosos». Lázaro no olvidará esta lección, con la que prácticamente se cierra el tratado III.

Tras algunas experiencias posteriores que narra sucintamente, Lázaro inicia su ascenso en el tratado VI, cuando con el empleo de aguador sube su «primer escalón [...] para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida»³³, es decir, porque, como dechado de *discreción* (ese *buen juicio* aprendido con el ciego), se mostraba parco y *prudente* en su oficio y forma de vida. Mediante aquel ejercicio de *disciplinamiento*, pasado casi un lustro, puede poner ya en práctica las enseñanzas del escudero, pues «ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta y una capa que había sido

³¹ *Lazarillo de Tormes*, pp. 104-106.

³² Castiglione, *El cortesano*, Libro IV, pp. 452-453.

³³ *Lazarillo de Tormes*, p. 126. En términos muy semejantes expresa Guevara este aviso de prudencia: «A todos en general pertenece ser en la lengua muy atinados, y muy medidos, mas mucho más lo han de ser los que a los Príncipes son aceptos» (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. XIX, p. 223).

frisada»³⁴, a la que añade «una espada de las viejas primeras de Cuéllar»³⁵. Una vez adquirido el *disfraz* de cortesano y abandonado con desprecio el asno, Lázaro procura, como hombre *discreto*, «arrimarse a los buenos», de modo que, tras la fallida experiencia del alguacil, busca asiento, «por tener descanso y ganar algo para la vejez»³⁶, en un *oficio real* «viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen»³⁷. Y lo consigue, ciertamente, cuando, tras exhibir en la escena sus nuevas cualidades, es nombrado pregonero por el «favor» de «amigos y señores»³⁸, que lo patrocinan al canalizar en su beneficio la *gracia real*³⁹. Convertido, pues, en servidor de la Corona y plenamente integrado, como *cortesano*, en la sociedad política del momento, Lázaro completa su «encumbramiento» bajo la supervisión del arcipreste de San Salvador, su nuevo amo, accediendo al matrimonio y habitando una casa «par de la suya», hecho que pronto da lugar a la murmuración... Lázaro entonces, al pedir cuentas sobre el asunto, recibe del arcipreste su última lección de cortesanía:

—Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará; digo esto porque no me maravillaría alguno, viendo entrar en mi casa a tu mujer y salir della. Ella entra muy a tu honra y suya. Y esto te lo prometo. Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca: digo a tu provecho⁴⁰.

Aviso que Lázaro hace suyo sin réplica alguna, pues conoce los entresijos del *sistema de la gracia* y su absoluta dependencia con respecto al *patrón*⁴¹. No hay más remedio, pues, que zanjar el asunto de puertas adentro —«Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso»⁴²— y silenciarlo, de puertas afuera, para preservar su honrada posición, jurando «sobre la hostia consagrada que [la suya] es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo»⁴³. De este modo, embozado tras una *máscara civilizatoria* cincelada por el *arte de la cortesanía*, el ínclito Lázaro de Tormes tiene por

³⁴ *Lazarillo de Tormes*, p. 127.

³⁵ *Lazarillo de Tormes*, p. 127.

³⁶ *Lazarillo de Tormes*, p. 128.

³⁷ *Lazarillo de Tormes*, p. 128. La estrategia de Lázaro, análoga a la del escudero, recibió la censura de Guevara: «Pestilencia es que siempre dura, y nunca cesa en la Corte, que aquellos que menos valen más presumen, y menos se contentan, y la causa es, que lo mucho que les falta del ser, querrían suplir con bien parecer» (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. II, p. 118).

³⁸ *Lazarillo de Tormes*, p. 128.

³⁹ La injusta y arbitraria provisión de oficios fue denunciada también por Guevara: «Y porque no quede cosa por tocar, o mejor decir de avisar, es a saber, que suelen muchos oficiales cortesanos, procurar por el reino oficios para sus allegados, o deudos, o amigos, los cuales eran tan inhábiles, que ni entonces había méritos en ellos para se los dar, ni menos en ellos hubo después prudencia para los administrar, y servir» (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. XX, p. 236).

⁴⁰ *Lazarillo de Tormes*, pp. 132-133.

⁴¹ Dependencia y pérdida de libertad que Guevara define en estos términos: «El día que un cortesano recibe de otro cortesano una ropa o una joya o se asienta a su mesa, desde aquel día queda obligado a seguir su parcialidad, responder a su causa, acompañar a su persona y aun tornar por su honra» (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. XI, p. 206).

⁴² *Lazarillo de Tormes*, p. 134.

⁴³ *Lazarillo de Tormes*, pp. 134-135. Guevara ya advertía sobre quienes juran: «Regla es, que en pocos falta, si quieren mirar en ella, que hombre que afirma una cosa con gran juramento, es muy gran señal que miente sobre pensado» (*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, cap. XX, p. 232).

fin paz en su casa y vive tranquilo, descansando junto a los «buenos» y tomando la pluma para dar «entera noticia» de su triunfo⁴⁴. Así se nos presenta, en fin, como otro Tulio, a la conclusión de su autobiografía, transformado ya en *pícaro*, queriendo ser *perfecto cortesano* y no alcanzando a ser sino parodia, deformación grotesca del arquetipo, bastarda emulación de su prístina forma.

Referencias bibliográficas

- CASTIGLIONE, Baldassarre, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- GUEVARA, Antonio de, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, Madrid, Viuda de Melchor Alegre, 1673, pp. 85-238.
- , *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. Asunción Rallo Gruss, Madrid, Cátedra, 1984.
- ERASMO, Desiderio, «El caballero sin caballo o la falsa nobleza» («Ementita nobilitas»), en *Coloquios*, ed. y trad. Pedro R. Santidrián, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 270-280.
- , *Enquiritidion o Manual del caballero cristiano*, trad. Arcediano del Alcor, ed. Dámaso Alonso, pról. Marcel Bataillon, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.
- TORRES COROMINAS, Eduardo, «“Un oficio real”: el *Lazarillo de Tormes* en la escena de la Corte», *Criticón*, 113, 2011, pp. 85-118.

⁴⁴ La integración social de Lázaro, como es bien sabido, corre pareja a su degradación moral, una degradación ‘cortesana’ descrita con asombrosa precisión por Guevara: «Fui a la corte inocente y torneme malicioso, fui sincerísimo y torneme doblado, fui verdadero y aprendí a mentir, fui humilde y torneme presuntuoso, fui modesto y hícime vorace, fui penitente y torneme regalado, fui humano y torneme inconvertible, finalmente digo que fui vergonzoso y allí me derramé, y fui muy devoto y allí me entibí» (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. XVIII, p. 264).

Predicación funeraria y retórica real entorno a Felipe II: entre historia y literatura

Sarah Voinier

EA4028 - Textes et Cultures, Université d'Artois

En 1598, muere Felipe II en San Lorenzo de El Escorial. El acontecimiento hunde la monarquía en un duelo de varios meses que ocasiona una serie de discursos y de puestas en escena de la expresión de su pesar. Resulta oportuno no sólo reafirmar la fidelidad al poder real, sino también dibujar un último retrato del monarca, marcar la memoria colectiva con representaciones póstumas.

A través de los testimonios directos de los próximos del difunto, los cronistas, verdaderos artesanos del discurso histórico oficial, tienden a ofrecer una imagen del rey que sea en todo compatible con «el horizonte de espera» de una mediatización del poder, elaborada a lo largo del reinado, a partir de un programa ideológico fuertemente anclado en su religiosidad. Surge un juego especular de representaciones de las que resulta difícil percibir la genealogía. Sin embargo, no sería abusivo reivindicar la coherencia de su articulación cuando domina entonces en España el concepto del *Ut pictura poesis*¹. Este tejido de motivos textuales y pictóricos irriga de manera más o menos explícita las composiciones de los sermones predicados durante los funerales del soberano.

Pero se debe tomar en cuenta la especificidad del género. A este propósito, en el siglo XVI, fray Benito de Aste, prior de los Agustinos de Toledo, aconseja al predicador distinguirse por su talento erudito y mostrarse inspirado por la elevación de su tema con el fin de que la lengua no sea para él sino el medio de dar de ver la información edificante². A partir de una síntesis de los diferentes puntos de vista de los estudiosos de la *Oratoria sagrada*, el sermón fúnebre hubiera conocido su esplendor durante el Siglo

¹ Civil, 2002, p. 45.

² Herrero García, 1942, p. x.

de Oro. Así toda la flor y nata de los predicadores hace esencialmente de los reinados de los tres Felipes, el gran siglo de la predicación española³.

El acontecimiento de la muerte de Felipe II conlleva naturalmente una importante producción de oraciones compuestas por los predicadores para las honras fúnebres. Siendo una alocución dirigida a los súbditos del rey en el marco de una conmemoración inmediata a la desaparición del soberano, esta modalidad semántica de *la Sagrada Oratoria* se esfuerza, como predicación, en edificar a los fieles con el ejemplo de las virtudes principescas. Entorno a la temática de la muerte, se trata de construir una imagen impactante para figurar a los oyentes la amplitud real y simbólica de la desaparición reciente. Para Michel Vovelle, el sermón fúnebre es «la reprise par-delà la mort, et à partir de la mort, des grands sermons proférés en chaire, et comme de l'exhortation du confesseur, présentée au lit de mort»⁴. Definición que corresponde a una categoría del sermón según Covarrubias: «Comúnmente tomamos esta palabra sermón, por los razonamientos santos que la Iglesia Católica acostumbra en los oficios divinos, para que los predicadores del Evangelio nos le declaren y nos reprehendan nuestros vicios y pecados»⁵.

La combinación del alcance espiritual de la arenga con la reflexión sobre el carácter excepcional del difunto, junto a una búsqueda de eficacia didáctica a todos los niveles del dispositivo semántico, impone cierta rigidez en la creación predicadora. Su número y la conformidad de su contenido a un discurso de propaganda áulica configuran un corpus homogéneo del que nos proponemos aquí estudiar algunas características temáticas recurrentes, a través del retrato que dos de ellos ofrecen de Felipe II⁶. Su estudio permitirá observar cómo la composición literaria se conyuga con la exigencia histórica de convocar a una figura perteneciente al pasado inmediato, cómo el verbo en su elocuencia permite dar cuenta de una dimensión de la realidad.

EL RETRATO ELOGIOSO DEL BUEN CRISTIANO: LA HISTORIA ENCOMIÁSTICA

Francisco Terrones del Caño, en su sermón a la muerte de Felipe II, alaba la virtud cristiana del rey en su paciencia ejemplar frente al sufrimiento físico:

De quien dice Cristo: V impatitur: No es Reino que se hereda, sino que se conquista con paciencia [...]. Hame hecho este lugar acordar desta última enfermedad de su Majestad: tantas llagas, tanta materia, tanta pudrición, hasta los mismos huesos y su Majestad diciendo: «Entre la podredumbre y la llaga hasta mis huesos, Ingrediatur putredo etc. Tenga llagas por encima y por debajo de mí: Subter me scateat. Vengan llagas y dolores, que no he de perder la paciencia: Ut requieseam et ascendam». Para subir con esta paciencia al Cielo, y tener en él perpetuo descanso. Como podía esto (decidme) ser sin grande gracia y favor del Cielo?»⁷

³ Herrero Salgado, 1996, pp. 29-69 y Cerdan, 1985. Ver también Negro del Cerro, 2006.

⁴ Vovelle, 1974, pp. 112-114.

⁵ Cov., p. 935. Para un estudio del género, ver Núñez Beltrán, 2000.

⁶ Para una metodología de lectura de los sermones fúnebres, ver González Cruz y Lara Rodenas, 1996.

⁷ Terrones del Caño, *Sermones funerales en las honras del Rey nuestro Señor don Felipe II*, f. 33.

El asombro fingido del predicador real ante la resistencia física, sólo comparable con la de Cristo en su Pasión, revela la voluntad de magnificar el comportamiento regio vinculándolo al sacrificio divino. Siendo vivo, Felipe II es capaz de trascender su condición humana para llevar a cargo las desgracias y los pecados del mundo. Esta fuerza le viene de Dios quien ya lo invita a entrar en su gloria eterna. Implícitamente, esta idea sugiere también la perfecta tranquilidad de conciencia del moribundo, necesaria al buen morir. En la guía espiritual del teólogo Louis de Blois, leída a Felipe II en sus últimos días, se insiste en la importancia del distanciamiento frente a la muerte⁸. Esta actitud sólo puede adoptarse si, previamente, la conciencia se desata de todo lo que pueda generar angustia o temor en la espera del juicio de Dios. Cabe pensar con humildad en la vanidad del cuerpo cuya belleza pudo ilusionar en su tiempo pero que, al fin y al cabo, no es más que un amontonamiento de miserias corruptibles que alimentarán los gusanos después de su muerte⁹. La violencia de las palabras de un contemporáneo del monarca despierta la conciencia psíquica y física de las cosas para revelar la dimensión espiritual de la vida, tal como una *vanitas* pintada con palabras. La conciencia continua de la condición humana, propia tanto de la representación cristiana como del pensamiento humanístico europeo, estimula el consentimiento a la muerte, y favorece el estado de serenidad ideal para afrentar esta última agresión de la vida. Esa concepción encuentra sus fundamentos ideológicos en los escritos de San Pablo, y más precisamente en su *Epístola a los romanos*, donde opone el deseo carnal que condena al hombre con el espiritual que agrada a Dios¹⁰. La *imitatio Christi* sirve de referencia absoluta para afrentar el sufrimiento. Después de una relación de su puesta en escena, donde el peso del dolor físico y de la humillación no triunfa del silencioso valor de Cristo, el benedictino lo reivindica como ejemplo paradigmático¹¹. Es que la consideración del cuerpo, en su miseria, debe originar un acto de trascendencia en que el espíritu sobrepase la materia en perdición. La paciencia del mortal será recompensada en un cuerpo de incorruptibilidad¹². El esfuerzo en la abnegación física y psíquica se convierte en el parámetro supremo de la preparación a la buena muerte, y esta idea parece estructurar el pensamiento cristiano, por lo menos hasta el periodo que nos interesa.

El cuadro de la extraordinaria paciencia del rey confiere a su último retrato el giro elogioso que permite a la vez ensalzar su comportamiento ejemplar en una deferencia debida y, más allá, invitar a los oyentes a considerarlo como un modelo de buena conducta cristiana¹³.

⁸ El confesor del rey Diego de Yepes lo menciona: ver Vargas Hidalgo, 1995, p. 380. Sobre la lectura de los *ars moriendi*, ver Martínez Gil, 1993, p. 32.

⁹ Blois, 1843, p. 60.

¹⁰ *Épître aux Romains*, p. 1950.

¹¹ «Arrêtez longtemps vos regards sur ce spectacle lamentable: pénétrez-vous des douloureuses pensées qu'il fera naître. Considérez chacune des plaies sanglantes de votre Rédempteur: prosternez-vous dévotement devant elles» (Blois, 1843, p. 100).

¹² «Ainsi donc, mes frères bien-aimés, montrez-vous fermes, inébranlables, toujours en progrès dans l'œuvre du Seigneur, sachant que votre labeur, n'est pas vain dans le Seigneur» (*Épître aux Romains*, p. 1984).

¹³ Esta representación remonta a Diego de Yepes, *Relación de la cristianísima muerte del Rey Don Felipe II*, 1608. Ver Voinier, 2009. Ver también Matías de Porres, *Exequias de Felipe II en la Universidad de Salamanca*, 1598.

EL RETRATO EN LA COMPARACIÓN: LA HISTORIA COMPARATIVA

En la representación de Felipe II, la imagen del rey asociada a Salomón se impone bajo su reinado, y a continuación bajo el de Felipe III. En su sermón conmemorativo de la muerte del soberano, a la fecha aniversario del 13 de septiembre de 1615, el jerónimo Lucas de Alaejos recuerda el ritual de las honras entre los romanos consistente en rodear, en la misma tumba, el retrato del difunto de efigies de antepasados suyos. Según un método retórico paralelo a este esquema, el predicador convoca las figuras bíblicas que pudieran rodear el catafalco de Felipe II. Elige las que, a sus ojos, dan mejor cuenta de las virtudes pasadas del monarca:

Pudiéramos urdir una tela de eternidad tejida con tantos rizos de oro de tales y tan heroicas virtudes: una fe de Abrahán, esperanza de Isaac, caridad de Jacob, paciencia de Job, justicia y prudencia de David, pero la imagen más viva y representadora de nuestro Rey es el pacífico Salomón¹⁴.

La acumulación de los paralelos prestigiosos, en esta evocación fragmentada del difunto, impone la imagen del monarca perfecto, dado que éste conyuga las virtudes atribuidas a los diferentes modelos de la tradición judaica. En eso, los retratos reunidos celebran el de Felipe II, elogian su excelencia y lo colocan por encima de todos puesto que cada uno de ellos no basta para traducir su comportamiento ejemplar. Según Alaejos, Felipe II no parece encontrar equivalente sino en el retrato salomónico, percibido como una *imagen de Philipppo*. Es entonces este retrato el que decidiría colocar en el catafalco para elogiarlo eternamente¹⁵. Transpone las cualidades ilustres del rey de Juda, cuya imagen se asimila a la de Cristo en la tradición erudita, en el hijo de Carlos Quinto, él mismo comparado con David en el campo de las alegorías artísticas. Este juego de identificaciones tiene sin embargo sus límites según Alaejos. De entradas, el discurso trata de la condición humana de los reyes que, como súbditos de Dios, deben morir abandonando las señales distintivas de la majestad. En el caso de Salomón, sabemos que fue enterrado en el mausoleo donde descansaba su padre, de ello habrá un eco en las condiciones de sepultura de Felipe II, al lado de Carlos Quinto en el Escorial. La muerte del rey potente, como la de Salomón, resulta edificante sobre la verdad de la existencia humana. Enseña cómo librarse de los bienes del mundo temporal al aceptar lo vanidoso de las cosas impuestas por la ley natural. En un largo discurso, de acentos neoestoicos, Alaejos rememora el destino mortal de cada elemento terrenal, y hace hincapié en la prudencia del que renuncia a sucumbir al temor instintivo a la muerte. Evoca entonces las palabras de Salomón, en el Eclesiastés, señal de su gran sabiduría: «Ya este sapientísimo Rey Salomón, cuya memoria hoy celebramos dijo todo lo que montaban esas cosas¹⁶».

Al apoyarse en la autoridad de San Agustín, Alaejos añade que la muerte no hace más que separar el alma del cuerpo, es una suerte de sueño cuyo despertar se anuncia feliz dado que instala el alma en una vida eterna. El miedo legítimo debe atenerse a la

¹⁴ Ozaeta, 1985-1986, p. 505.

¹⁵ Ozaeta, 1985-1986, p. 512.

¹⁶ Ozaeta, 1985-1986, p. 509.

salvación del alma a la que la existencia entera debe prepararse. La verdadera muerte sería la que separa el alma de Dios y ésta merece ser temida. La vida debe dedicarse a evitar el pecado que asegura una muerte completa, es decir «excluyente» de la gracia divina. La biografía de Salomón muestra dos periodos distintos. El primero, que recorre los dos primeros tercios de su existencia, ilustra una vida virtuosa, llena de esperanza en la gracia divina. El segundo, en cambio, invalida el primero en una acción corrupta y cada vez más alejada de Dios. Alaejos emite dudas sobre su arrepentimiento final. Si el misterio circunda su muerte, no obstante, la realidad ambivalente de su vida permite asimilar las figuras de ambos reyes¹⁷.

Basándose en las crónicas de su reinado, cuya escritura buscaba relatar la «verdad», el predicador promueve la imagen inmaculada de Felipe II. Para ello, se refiere también al modelo davídico que enmienda al rey de sus hipotéticas malas acciones. La toma en cuenta de la humanidad del rey no hace más que acreditar su discurso panegírico: ha podido fallar porque era hombre, pero siendo rey, su virtud lo sobrepasó todo. En eso, es ejemplar para Alaejos y sus contemporáneos: estuvo siempre a la altura de su alta función y se impone hoy como modelo absoluto.

Al igual que la fuerza y la justicia de Salomón, desde los primeros años de su reinado, Felipe II restableció el honor de Dios ahí donde se le escarnecía: el rey se mostró firme e intransigente frente a los enemigos de la Cristiandad. Presentándose como el *defensor fidei*, supo afirmarse en una política eficiente que nunca dejó de ser virtuosa. Según avanza la comparación, las palabras de Alaejos adquieren una tonalidad abiertamente apasionada: «[...] tras la justicia y paz entró la piedad, y en esto yo juraré que le llevó excesiva ventaja a Salomón nuestro Monarca».

Si resulta imposible anticipar el discurso de la historia sobre el rey y sus cualidades, al oír a Alaejos, conviene sin embargo invertir el alumbramiento retrospectivo: Felipe II se convierte en un nuevo referente modélico para la cultura cristiana. El Rey Católico llegó a triunfar de su «antepasado» por medio de su gran construcción¹⁸. En la equiparación de los dos templos, el de Salomón y el de El Escorial, es preciso que su discurso tenga fundamento en los motivos y los fines servidos en la edificación. Si el templo de Salomón debía conservar el arca de la alianza, el de Felipe II lo supera, siendo a la vez tabernáculo y proeza arquitectónica. Alaejos pone en contraste la práctica de los sacrificios de animales con el culto de las reliquias, la carnicería, y el espectáculo sanguinario que supone, con el refinamiento de las piezas litúrgicas y de los decorados de la basílica del Escorial. En una visión postridentina, el fraile insiste en la riqueza ornamental que rodea los restos de los santos, cuya nobleza del sacrificio a Dios está a la altura de sus cualidades humanas¹⁹.

Tantas señales de la sutileza y de la excelencia del servicio rendido a Dios: en el fondo, no se trata tanto de comparar aquí a Felipe II con Salomón, sino de subrayar la rectitud de la piedad católica y de su práctica frente a las del judaísmo pre-cristiano. El canto a favor de Felipe II sirve de paso la causa católica de la que fue el gran

¹⁷ Ozaeta, 1985-1986, p. 512.

¹⁸ Sobre el parentesco entre Felipe II y Salomón, ver Redondo, 1988, pp. 15-35.

¹⁹ Ozaeta, 1985-1986, p. 513.

representante. El juego de espejos prosigue no obstante, al centrarse de nuevo en las virtudes de los dos soberanos:

Y qué podemos decir que aun en los años de la mocedad y virilidad, cuando Salomón vivía con vida, le excedió Felipe en los intentos, en la justicia, en la paz, y no le fue muy inferior en la sabiduría.

Si reconoce Alaejos una marca de superioridad de Salomón sobre Felipe II, la sitúa durante la juventud de éste, cuando la formación y la madurez nacida de la experiencia todavía no alcanzan la sabiduría del rey a la altura de la virtud «autonómica» de la figura salomónica. Pero sólo se expresa esta inflexión en el discurso apologético porque lleva en sí los límites que le impiden echar sombra sobre la perfección filipina. ¿No viene Alaejos a precisar inmediatamente?:

Vengamos a la vejez y muerte. Veremos en un mismo perfil una grande diferencia, porque de Salomón sabemos que borró con sus vicios toda la imagen de su sabiduría, Felipe cogió en ella todos los frutos de sus virtudes: aquí la prudencia y la templanza levantaron el timbre a las armas católicas de las tres virtudes teologales; aquí en esta edad vivió Felipe con vida, cuando Salomón vivió con muerte, negando a Dios la fe, perdiendo la esperanza de sus promesas y convirtiendo su amor a las criaturas.

Como discípulo de San Jerónimo, Alaejos nos ofrece una exégesis de la vida de Salomón, cuya muerte, a diferencia de la de Felipe II, no es fuente de aprendizaje para la vida²⁰. El rey no supo vivir muriendo, con una mirada lúcida y destacada de los bienes del mundo temporal, y por ello, no murió viviendo. Felipe II, al contrario, fue un rey ejemplar en la muerte y acabó triunfando de Salomón como parangón de sabiduría cristiana.

Finalmente, la imagen de Felipe II reside estrechamente en esta categoría de comparación laudatoria, y poco conforme con la cultura evangélica. Si Salomón representó el rey sabio para la cultura judía, es Felipe II quien en adelante goza de la preeminencia entre los cristianos, aunque algunos no supieron verlo:

Mucho mejor diremos de Felipe lo que los judíos afirman de su Salomón, domabitur a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos orbis terrarum, coram illo procident Aetyopes, pues esto, según san Agustín, no le puede cuadrar a Salomón, sino a Cristo y a los reyes que reinan según los fueros de su Reino²¹.

En una clara voluntad de alejarse de la representación judaica de la realeza suprema, el sermón asume una postura que pudiera parecer paradójica si no se inscribiera en una lógica de discurso promocional. Integra primero el modelo salomónico como el más apto para representar las cualidades de Felipe II, al mismo tiempo que se dedica a tomar distancia con él en una negación sistemática, que a la vez debilita la pertinencia del paralelismo, y al final acaba afirmando la superioridad de Felipe II sobre Salomón. Este procedimiento progresivo permite ir más lejos y trascender el sistema referencial

²⁰ Ozaeta, 1989, pp. 553-571.

²¹ Ozaeta, 1985-1986, p. 513.

establecido, a fin de reivindicar, en definitiva, el modelo más alto, en la figura triunfante de Cristo. La comparación de Felipe II con Cristo adquiere entonces un grado de admisibilidad cultural que permite alumbrar la excepción de su poder y el apego de su reinado en honrarlo. En este esquema argumentativo, la imagen del rey sobrepasa y vence la imagen crística atribuida a Salomón:

Es verdad que como dicen los santos, Salomón es una expresa estampa de Cristo en el reino, en la justicia, en la paz, en la sabiduría, en tener sujetos a otros reyes, pero de un original no se saca una sola copia y aunque quedó gastada de la primera impresión en todo lo que había de divinidad, eternidad y otros epítetos que excedían al tiempo y a la capacidad humana, todavía quedó para nuestro Rey gran parte de aquel perfil en la acción, en la práctica de aquel reino y Persona²².

En un contexto en que la metáfora relacionada con la *performancia* técnica de la reproducción de las imágenes impresas toma su pleno sentido, la adhesión perfecta del rey al mensajero de la palabra divina encuentra su mediación alegórica en una imagen de piedra a través del discurso emblemático del lenguaje arquitectónico. De hecho, Lucas de Alaejos sintoniza la voz con una tradición ya arraigada en el reinado pasado, y más precisamente en el momento de la construcción de El Escorial, a partir de los años 1560.

A través del estudio rápido de los sermones fúnebres de Francisco Terrones del Caño y de Lucas de Alaejos compuestos a la memoria de Felipe II, observamos la manera con la que la retórica encomiástica convoca el imaginario cristiano para destacar similitudes elogiosas entre el soberano difunto y las figuras excepcionales de la historia bíblica. La celebración de sus altas virtudes entra en resonancia con la alabanza dirigida a la función del poder real: el rey encarna la prudencia del guía temporal y espiritual en la mirada de los gobernados, y accede de esta manera a la intemporalidad memorial. Esta modalidad genérica de la escritura del retrato histórico ofrece una equivalencia elocuente a la puesta en escena artística del retrato del rey tal como la pintura y la estatuaria nos lo legaron: una variedad de retratos que convergen hacia una idealización de Felipe II, en una voluntad clara de promocionar el poder y alimentar un conservatismo monárquico necesario a la cohesión de la comunidad en un periodo de transición difícil con el poder de Felipe III. El sermón fúnebre se sitúa así en el cruce entre literatura e historia, elevando para la posteridad, en una lógica de funcionamiento memorial *in vivo*, el monumento funerario a la gloria del monarca desaparecido.

Si las plumas se esfuerzan por ofrecer lo mejor del arte retórico, los límites del género del sermón someten la creación del predicador a dos niveles. A nivel de la *inventio*, el retrato evocado no puede sustraerse a una exigencia semántica que consiste en ensalzar al modelo respetando los códigos de sociabilidad política impuesta por el marco de la sociedad curial. El discurso debe cantar las excelencias del rey y, en ningún caso, salir de un esquema representativo común, de ahí la falta de originalidad de este corpus, su aspecto repetitivo y muy convencional. Además su dimensión didáctica también responde a la fabricación de un discurso cuyos hilos retóricos y semánticos frenan el alcance del análisis histórico. Los sermones fúnebres de este punto de vista se presentan

²² Ozaeta, 1985-1986, p. 505.

como las cajas de resonancia de un sustrato ideológico que se elabora a lo largo de todo el reinado en las diferentes capas de la sociedad. Concentran lo simbólico hasta impedir cualquier libertad interpretativa. Los conceptos manejados proceden de la teoría política de la función real, se nutren de los referentes modélicos de la historia y cierran así el género a la novedad tanto formal como ideológica.

Referencias bibliográficas

- BLOIS, Louis de, *Manuel de l'homme spirituel*, en *Œuvres choisies*, Trad. de M. l'Abbé Godin, Besançon, 1843, 5 tomos.
- CERDAN, Francis, «Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro», *Criticón*, 32, 1985, pp. 55-107.
- CIVIL, Pierre, «Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or», en *Le Portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, ed. Jacques Soubeyroux, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, pp. 43-56.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- GONZÁLEZ CRUZ, David, y Manuel José de LARA RODENAS, «Predicación fúnebre y monarquía: materiales para el estudio de la muerte del rey a través de los sermones», en *Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, ed. Pablo Fernández Albaladejo, Universidad de Alicante, 1996.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Sermonario clásico con un ensayo sobre la oratoria sagrada*. Madrid, Escelicer (col. Poesía y Verdad), 1942.
- HERRERO SALGADO, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1996, 2 vols.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1993.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando, *Los predicadores de Felipe IV*, Madrid, Actas, 2006.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel, *La oratoria sagrada de la época del barroco*, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2000.
- OZAETA, José María, «Fr. Lucas de Alaejos, discípulo de Arias Montano», *La Ciudad de Dios*, 102, 3, 1989, pp. 553-571.
- OZAETA, José María, «Sermones inéditos de Fr. Lucas de Alaejos en el aniversario de la muerte de Felipe II», *Anuario Jurídico Escorialense*, 17-18, 1985-1986, pp. 503-524.
- PORRES, Matías de, *Exequias de Felipe II en la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1598.
- REDONDO, Augustin, «Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d'Or», en *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne-Nouvelle, 1988, pp. 15-35.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Sermón en las honras de Felipe II*, en *Sermones Funerales en las Honras del Rey Nuestro Señor don Felipe II*, Madrid, Juan Iñiguez de Lequerica, 1599.
- VARGAS HIDALGO, Rafael, «Documentos inéditos sobre la muerte de Felipe II y la literatura fúnebre de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 192, 1995, pp. 377-460.
- VOINIER, Sarah, «De la bonne mort chrétienne de Philippe II», en *La représentation tenue en lisière*, ed. Suzanne Varga, Artois Presses Université, 2009, pp. 115-138.
- VOVELLE, Michel, *Mourir autrefois*, Paris, Gallimard-Julliard (coll. Folio Histoire), 1974.
- YEPES, Diego de, «Relación de la cristianísima muerte del Rey Don Felipe II», en *Compendio breve de las cosas memorables de la cristianísima vida y ejemplar muerte del Rey Católico Don Felipe II*, compuesto y recogido por Diego Ruiz de Ledesma, Barcelona, L. Sánchez, 1608.

El secreto en la *comedia* de Calderón y en la vida cortesana

Wolfram Aichinger

Universidad de Viena

Sería interesante elaborar una lista de temas que no se tratan en la literatura del siglo XVII, sea porque remiten a zonas del tabú, crímenes, prácticas consideradas vergonzantes, heréticas y de brujas o que causarían el enojo de los poderosos presentes entre el público. Tal vez no sean muchos los asuntos que se callan; ni crímenes y venganzas horribles, ni amores prohibidos y tentaciones terribles. El hombre del Siglo de Oro, como bien apunta Bennassar, se sabe pecador, sabe que la santidad está reservada a unos pocos elegidos¹.

Hay diferencias de género y lo que es explícito y tema principal en el entremés, sólo se insinúa en el drama. Las relaciones homosexuales por ejemplo. Según el gracioso de *Los cabellos de Absalón*, el ser «sodomita» es lo que más se tarda en confesar, más aun que estar enamorado de la propia hermana². Y nótese que lo dice uno que puede decir verdades ya que se toman por burlas. También importa el rango social. Cuando una criada o una señora mal reputada finge estar preñada o da a luz a un hijo natural, el asunto se reserva para el entremés o para la comedia stricto sensu: *Entremés de don Pegote*³, *Dar tiempo al tiempo*⁴. En el mundo de los nobles o de los seres mitológicos, estos partos están cargados de tintes dramáticos o trágicos: *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, *La hija del aire*, *Las tres justicias en una*, *La púrpura de la rosa*.

Si es cierto, que la literatura áurea presenta una gama amplísima de posibilidades de vida humana, también es cierta otra cosa: dentro de sus mundos ficticios dicha literatura

¹ Bennassar, 1985, p. 346.

² Calderón, *Obras completas*, I, p. 669.

³ Calderón, *Teatro cómico breve*, pp. 81-84.

⁴ Calderón, *Obras completas*, II, p. 1335.

de continuo elabora la frontera entre lo que saben todos y lo que queda reservado para algunos, entre la información trivial y aquella de alto riesgo, que lleva el sello del secreto y por lo tanto sólo debe fluir por conductos privilegiados. En palabras de Alexander Parker, la comedia investiga «las vicisitudes del secreto»⁵. En lo que sigue exploraré el mismo terreno. Intentaré, primero, elaborar una tipología del secreto del teatro aurisecular —de modo provisional y con énfasis en la obra de Calderón. Segundo, trataré la relación entre el destino del secreto teatral y la evolución de la trama hacia un final feliz o funesto. Tercero, señalaré algunas relaciones entre el secreto del teatro y la historia cultural del siglo xvii.

La semántica en torno al secreto es riquísima: *guardarle un secreto a alguien, jurar el secreto, examinar secretos, romper el secreto, descubrir el secreto, avisar con secreto, faltar al secreto* etc. El cronista Matías de Novoa comenta la poca habilidad de unos conspiradores que quieren «meter la mano en los secretos» del Rey⁶. «El secreto importa»⁷ —la fórmula suele cerrar las cartas— así por ejemplo en *Agradecer y no amar* —que comunican cosas reservadas a pocos ojos. Hay secretos públicos, secretos a voces y Calderón no duda en elevar el secreto al rango de santo, invocado por el gracioso Clarín en trance de perder la vida por saber cosas que no debería saber⁸. Según mis datos, este San Secreto aparece en seis comedias de Calderón, pero no figura en los calendarios de Lope, Tirso, Vélez de Guevara o Moreto, una prueba más de que el gran especialista para asuntos secretos era Calderón.

Son muchos los asuntos que se comunican en secreto: que se ha escondido al amante en un cuarto secreto, que habrá cita nocturna en el jardín de palacio, que existe un túnel que comunica un jardín con otro, que la hija de tal amigo está escondida en casa, que los amantes secretos tienen caballos preparados para huir de noche... Todos los secretos y subsecretos derivan de tres secretos principales: el secreto amoroso (o erótico)⁹, el secreto de un crimen y el misterio del parentesco no revelado. Los dos últimos casi siempre están relacionados con el primero ya que son amores y pasiones que desembocan en crímenes. Son crímenes que impiden que alguien pueda vivir su amor al descubierto y en público. El hecho de que una figura de comedia no conozca a sus verdaderos padres o hermanos suele remontarse a uniones carnales prohibidas o al delito paterno de apartar al hijo para evitar profecías nefastas.

El secreto amoroso está, pues, primero ubicado en el pecho de los enamorados, en situación de prisionero y condenado a pena de larga duración. La vigilancia es de la más severa. Escuchemos a Doña María, heroína de *El astrólogo fingido*, acto I:

⁵ Parker, 1991, p. 186.

⁶ Novoa, *Memorias*, t. 4, p. 163.

⁷ Calderón, *Obras completas*, II, p. 1381.

⁸ Calderón, *Obras completas*, I, p. 387.

⁹ Ojo con los censores que no toleran que se mezclen misterios de amor con secretos de la fe católica. Calderón lo intentó a la hora de brindarle el primer chiste al gracioso Fabio en *El secreto a voces*. Éste se da cuenta de que hay un huésped en casa que oculta su verdadero nombre y que es protegido por su amo; un huésped «que nos ha venido haciendo / misterios sin ser rosario, / sin ser cura sacramentos» (Calderón, *Obras completas*

2, p. 1206). El censor no permitió que se recitaran estos versos sobre el tablado, allá por el año 1642 (Cruikshank, 2009, p. 265)

MARÍA Don Juan, espera, detente
 mientras procuro romper
 las prisiones a un secreto
 que tantos años guardé;
 pero es tanta la vergüenza
 que tengo que al parecer
 un lazo la lengua oprime
 y la garganta un cordel.
 Muda la voz, torpe el labio,
 temo y dudo, mas ¿por qué
 temo y dudo, si al fin somos
 él secreto y yo mujer?
 [...]
 Mas hoy que amor en mi pecho
 mina de pólvora es,
 que mientras más oprimida
 revienta con más poder,
 por la boca y por los ojos
 sale, por que ya no estés
 de mi ingratitud quejoso
 ni dudoso de mi fe¹⁰.

Pero es prisionero indómito con unas ansias tremendas de salir en libertad. En algún momento se le concede la libertad al secreto prisionero, libertad condicional por cierto porque pocas veces se revela en la plaza pública, sino a unos confidentes —mal escogidos la mayoría de las veces porque o ceden a sobornos y amenazas o se entregan al dulce gozo de saberse dueño de un secreto y de poder venderlo o simplemente decirlo para vengarse de su amo. Por lo tanto son figuras utilísimas para enredar la acción de una comedia. *El astrólogo fingido* sería un ejemplo entre tantos¹¹.

Cabe preguntarse: ¿Para qué tanto secreto, tanta prisión, tanta vigilancia, tanta disimulación y tanta pólvora? No parece difícil ponerse de acuerdo sobre la respuesta: son casos que atañen a la honra, no sólo de aquel que encubre sino también la honra del padre tirano o del hermano extrañamente celoso: *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La desdicha de la voz*. Muy frecuente es el caso del galán cuyas manos están o parecen estar manchadas de sangre y es frecuente el caso en que la sangre proviene de un deudo de la novia: *Marta la piadosa*, *Peor está que estaba*, *Agradecer y no amar...*

Otras comedias exigen el secreto porque el amor le pone al enamorado en situación de competencia con un poderoso: *Nadie fie su secreto*, *Amigo, amante y leal*, *El galán fantasma*, *El secreto a voces* y tantas otras. Estos casos, según pide la convención, se solucionan con la renuncia magnánime del príncipe, del duque o de la duquesa hasta que en *La hija del aire*, segundo acto, el rey Nino, harto de tanta magnanimidad, le dice a Menón: «cansado está/ el mundo de ver en farsas/ la competencia de un Rey, de un valido y de una dama», que «el fin desto siempre ha sido [...] vencerse el que hace el

¹⁰ Calderón, *Obras completas*, II, pp. 827-828.

¹¹ Calderón, *Obras completas*, II, p. 138.

monarca» y harto de «pasos tantas veces vistos»¹² en esta ocasión él se va a quedar con la dama.

Una vez puesto en circulación, el secreto desata toda la tramoya barroca. Se trata de proteger el secreto, de distraer a los adversarios, con disfraces, máscaras, cambios de nombre o también con el uso de un lenguaje secreto. Se acuerdan encuentros ocultos en lugares secretos como en el jardín nocturno, en el cuarto secreto debajo de una escalera, detrás de una alacena o en casa de una amiga. Pero siempre el secreto vive expuesto a grandes riesgos. Peligra por su extraña manía de emitir señales incluso desde los lugares más recónditos —como lo sería el pecho de una dama; expuesto al escrutinio de un padre receloso o un amante celoso, éste se convierte en «pecho» que es «de cristal» (*Dicha y desdicha del nombre*)¹³. Los reflejos y expresiones involuntarias del cuerpo traicionan lo que debería permanecer guardado detrás de muros impenetrables¹⁴. No es buen cómplice un rostro que muda de color en el momento menos oportuno o una voz que se altera cuando un amante celoso se interesa por el contenido de una carta secreta.¹⁵ La observación de estas señales puede ser encargada a otros y así criadas, criados, amigos o parientes quedan convertidos en espías. Los criados a cambio de remuneración pecuniaria, los amigos, deudos y cortesanos porque deben finezas o lealtad. También entra en el juego Fortuna, siempre caprichosa, que dispone coincidencias peligrosas, entradas imprevistas, encuentros azarosos, malentendidos. Los encubridores corren el riesgo de quedar atrapados en sus propias redes y si no fuera por una puerta clandestina, por una vela que se extingue a tiempo, por el ingenio femenino...

Se aconseja mucha prudencia y precaución, y lo que más es de cuidar es la propia lengua. Ella puede perder al encubridor si no está muy alerta a la hora de entrar en conversación con el padre inquisitivo, el galán celoso, la duquesa recelosa. La vida cortesana es un permanente duelo que también se conduce con palabras. Suelen recurrir los adversarios del secreto a todo tipo de sofisterías discursivas, nada más que para lograr que el que lo protege baje la guardia y descorra el velo del misterio. En *El amor médico* de Tirso se comenta el recurso del *sacasecretos* o sea una estrategia retórica que sólo se emplea para tirarle de la lengua a alguien que se supone guardián de un secreto¹⁶.

Son estos momentos, en que el secreto se salva por los pelos, también los momentos de gran efectividad dramática. Piénsese en el segundo acto de *El secreto a voces* donde una intervención rapidísima de Laura que cambia su retrato por otro de Federico sin que la duquesa se de cuenta, asegura que el nombre de la amada secreta —el suyo propio— permanezca sin ser revelado. El secreto es un magnífico recurso para crear tensión, sorpresa y giros abruptos sobre el escenario. Nada más tenso o más divertido que el parlamento entre una que sabe y otra que no sabe e intenta astutamente sonsacar un secreto; o el diálogo entre uno que sabe y otra que sabe pero finge no saber; o más

¹² Calderón, *Obras completas*, I, p. 1031.

¹³ Calderón, *Obras completas*, II, p. 1804.

¹⁴ Rodríguez de la Flor, 2005.

¹⁵ Calderón, *Obras completas*, II, p. 1222.

¹⁶ Tirso de Molina, *Comedias*, II, p. 132, v. 3416.

complicado aún: entre uno que inventa una mentira para sacar una verdad o una que dice una verdad que parece tan absurda que la otra la toma por mentira...

Para comprender la dinámica de la comedia de secreto también debemos fijarnos en los límites entre el *espacio patente* y el *espacio latente* del escenario: límites marcados por puertas, ventanas, rejas, celosías, balcones, alacenas. Es allí donde se concentra la atención en los momentos de máximo dramatismo. Toda ausencia de persona involucrada en el enredo, contribuye a esta atmósfera de tensión, de expectativa temerosa y de inminencia del peligro. El peligro al que se expone un secreto que se negocia sobre un escenario y cuyas peripecias se desarrollan delante de tantos ojos. Escribe Felipe Pedraza en su libro *Calderón. Vida y teatro*: «En las comedias amorosas (urbanas o palatinas) es el apremio temporal el que da sentido dramático a las rápidas entradas y salidas de los personajes, a la coincidencia inconveniente en una misma sala... Segundos separan en estas piezas el saber y el no saber»¹⁷. Entonces, no es de sorprender que ya los títulos de algunas comedias se obsesionen con las características y peligros de las casas: *Casa con dos puertas, mala es de guardar, Por el sótano y por el torno, Las paredes oyen*. Una puerta puede anunciar la entrada impetuosa del padre o facilitar la huida providencial del amante escondido.

Teniendo en cuenta los esfuerzos que se hacen para sacar el secreto de su madriguera, los resultados son pobres. Una y otra vez no son los trabajos humanos los que desencadenan la revelación sino Fortuna todopoderosa que hace lo que le viene en gana y pocas veces lo que desean damas, galanes y duquesas. O para ser más precisos: los esfuerzos humanos no bastarían si Fortuna no preparase las coincidencias en el espacio y el tiempo que llevan al destape del secreto amoroso, aunque no de todos los secretos¹⁸.

También hay casos que tratan del secreto de la virginidad robada bajo falsa promesa de matrimonio o simplemente usando de la violencia: *La vida es sueño, No hay cosa como callar*. Allí, la revelación no resulta aconsejable y a veces termina la comedia sin haberse revelado el secreto principal; que sin embargo guía todas las acciones de heroínas como Rosaura o doña Leonor. También se complica mucho la cosa y está destinada al desenlace trágico si el secreto encubre un amor que de ningún modo puede alumbrar el altar de Himeneo: Tal es el caso de la pasión de Amón por su hermana Tamar. Tampoco puede haber final feliz en aquellos casos que tratan secretos del pasado que estorban la buena marcha de un matrimonio. Son las historias trágicas del amante dado por muerto y que vuelve de improviso: Don Enrique en *El médico de su honra*, Don Alvaro en *El pintor de su deshonra*.

La comedia «ligera» no pone tanta pega al matrimonio feliz. Lo que impide las bodas de Laura y el secretario Federico, de sangre limpia e ilustre, son los delirios amorosos de la duquesa Flérida. Cuando ésta pronuncia el famoso «soy quien soy»¹⁹, ya no hay más impedimentos. En estas comedias de solución feliz se perdona incluso el acto de violencia u homicidio cometido por el protagonista que, recordémoslo, puede haber sido la causa de su actuación clandestina en el transcurso de la comedia.

¹⁷ Pedraza 2000, p. 85.

¹⁸ Opina Ángel García que la originalidad de Calderón está en el hecho de concluir este tipo de comedias sin que se revele el secreto del poderoso ante las demás figuras presentes sobre el escenario (García, 2011).

¹⁹ Calderón, *Obras completas*, II, p. 1244.

Tres observaciones finales: resulta fascinante el cotejo de los casos de comedia con aquellos de la supuesta vida real, siempre que tengamos en cuenta que el teatro no es espejo de cosas reales o si lo es, siempre asimila las realidades a sus leyes, manteniendo, esto sí, las resonancias emotivas. Así parece cierto que el miedo a que se revelen los secretos no fue menor en la vida real de la España de la contrarreforma que sobre el escenario. Tanto los que pecaban y encubrían como los que castigaban sabían perfectamente: no importaba siempre el hecho en sí sino el grado de publicidad. Algunas fuentes que heredamos de la época lo expresan sin ambages y lo hace el mayordomo mayor de la casa real en su *Memorial* dirigido a la reina viuda Mariana de Austria en 1666:

Débase castigar, y con gran rigor, a la mujer que parió en la enfermería, porque hecho ya público el caso con el estruendo de la camarera, no hay que encubrir y necesita escarmiento por no quedarnos con todos los inconvenientes. El castigo lo cumplirá o en la galera de la Corte o en la de Úbeda o Baeza, donde se pudiere encerrar a esta mala hembra por dos años.²⁰

Segunda observación: debajo de los temas archiconocidos de la comedia como serían el amor, los celos, el poder y el honor, se halla toda una gama de posibilidades de relaciones humanas y se comentan las obligaciones sociales que implican y suscitan. Para investigarlas hace falta entrar en el micro-tejido de los textos. El secreto es un marcador excelente ya que indica el grado de confianza o intimidad. El secreto también pone a prueba la fe y la lealtad que un cortesano debe al Rey, un secretario a su duquesa etc. Para proteger secretos se crean alianzas entre amigos y amigas que mutuamente se deben favores y «finezas» y que en nombre de esta amistad guardan la calle, ceden su casa para un encuentro clandestino o acogen a la hija fugitiva del amigo en su casa como ocurre en *La desdicha de la voz*. Frecuente es el diálogo en que el acto de confiar un secreto puede crear o confirmar un lazo de amistad. La desconfianza, en cambio, el no querer compartir un secreto con determinada persona, ofende y agravia. Algunos títulos son significativos ya de por sí: *Sin secreto no hay amor* (Lope de Vega), *El secreto entre dos amigos* (Agustín Moreto). También tenemos el personaje que se debate entre dos lealtades, aquella hacia el señor y aquella hacia el amigo. Arias en *Nadie fie su secreto* es personaje de esta talla, se encuentra «de dos secretos cargado / aunque uno mismo en rigor, / obligado de un señor, / y de un amigo obligado»²¹. Él es el único que sabe que ambos hechos encubiertos apuntan hacia la misma meta amorosa. Estas comedias brindan datos interesantísimos para una historia de la vida privada o de las mentalidades. Habría que relacionarlos con las normas, modos comunicativos y cambios en los espacios urbanos y cortesanos del tiempo. Habría que insertar nuestras observaciones sueltas en las líneas de corta, media y larga duración en la evolución de normas y mentalidades.

Tercero: quería indicar un área de investigación todavía no aprovechado —el reflejo de los asuntos públicos en las comedias presuntamente ligeras y exclusivamente amorosas. Federico, secretario en la corte de Flérida, duquesa de Parma, se debate entre su amor por Laura, dama de palacio y las insinuaciones de la duquesa enamorada a las

²⁰ García Barranco, 2007, pp. 359-361.

²¹ Calderón, *Obras completas* 2, p. 99.

que no quiere ceder. En un momento crucial se le acusa de tener trato con el peor amigo de Flérida, el duque de Florencia y de conspirar contra su propia duquesa. Lo político y la vida privada están estrechamente enlazados. Tal vez la existencia de tantos secretarios de comedia no sólo refleje el hecho de que los poetas se ganaron la vida haciendo de secretario de un noble. Podría ser reflejo de su importancia en la vida administrativa, diplomática, militar de la primera potencia mundial que todavía era España.

Otro paralelo entre la comedia y la vida política se halla en el motivo de la criptografía: En *El secreto a voces*, Laura y Federico echan mano de cifras, contracifras y acrósticos para comunicar sus secretos amorosos. Estamos en 1642, año en que España lucha en contra de sublevados catalanes, portugueses, contra las provincias rebeldes en Flandes y tiene su peor enemigo en París con el cardenal Richelieu, que tiene a sueldo a los mejores criptógrafos de toda Europa²². Los secretarios se encargaron de tareas como aquella que anotó Matías de Novoa en sus *Memorias* en el año 1639:

Véase luego al rey de Francia tan pegado a nuestras fronteras, que parecía que era buscar la ruina de España para proseguir en Italia y apoderarse de ella. También se discurría que ésto no se podía hacer sin dinero y sin auxilios; y fue sin embargo atrevimiento [...] ponerse a investigar los secretos mayores y más graves del mayor pretendiente y más celoso interesado. Pues procuróse y túvose traza de buscar o valerse de un clérigo italiano que entraba, o que entrase, en la casa del Nuncio del Papa, Monseñor Don Lorenzo Campeli: con éste, pues, se tuvo tal traza, que se le procuró con promesas que se introdujese en su casa y en lo secreto de ella, con los más familiares criados y con el Secretario, para que reconociendo dónde guardaba los papeles y despachos de Roma y de la Nunciatura, los cogiese [...] El Papa dio a sentir el enojo y los agravios que se le habían hecho en este caso, de suerte que amenazaban nuevas alteraciones de Italia. Sin embargo, el Papa disimuló y las cosas se compusieron...²³

Ante casos como éste cabe preguntarse: ¿Facilitó la comedia alivio emocional al llevar los peligros y absurdos de la vida a un escenario organizado por la creatividad poética? ¿O más bien, se inspiró la vida en las trazas de la vida exaltada y exagerada que siempre es la comedia?

Referencias bibliográficas

- BENASSAR, Bartolomé, *Histoire des Espagnols, I. VI^e-XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1985.
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, II*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Castro, 2007.
 —, *Obras completas, I. Dramas*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
 —, *Obras completas, II. Comedias*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960.
 —, *Teatro cómico breve*, ed. María-Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
 CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2009.
 GARCÍA BARRANCO, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder: las Reinas de España*, Granada, Tesis Univ. Granada, 2007.

²² Navarro, 2009, pp. 365-368.

²³ Novoa, *Memorias*, t. 3, pp. 171-173.

- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, «Poder, secreto y violencia en *Nadie fie su secreto* y *No hay cosa como callar*», en *XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón: Calderón y la violencia, Utrecht and Amsterdam, 18th-22nd of July 2011* (en prensa).
- NAVARRO, Diego, *¡Espías! Tres mil años de información y secreto!*, Madrid, Plaza y Valdés, 2009.
- NOVOA, Matías de, *Memorias*, tomo III, Madrid, Miguel Ginesta (Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo 80), 1883.
- , *Memorias*, tomo IV, Madrid, Miguel Ginesta (Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo 86), 1886.
- PARKER, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, ed. Deborah Kong, Madrid, Cátedra, 1991.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- TIRSO DE MOLINA, *Comedias, II. El amor médico. Averíguelo Vargas*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

Algunas consideraciones sobre médicos y enfermedades en *La Jocoseria* (1645) de Luis Quiñones de Benavente

Christian Andrès

Université de Picardie-Jules Verne

Hannah Bergman, la gran especialista y pionera de los estudios sobre Quiñones de Benavente, ya escribió hace unos cuantos años que los médicos eran «blanco constante de la sátira de Benavente»¹ y les dedicó unas cinco páginas en su obra famosa². En cuanto a Eugenio Asensio, en su notable *Itinerario del entremés*³, muy poco dice de nuestro tema médico⁴. Y también Luis Sánchez Granjel poco dice al respecto⁵. O sea que a pesar de ser muy antiguo⁶ el tema teatral del médico como tipo satirizado me parece provechoso estudiarlo más detenidamente o de otro modo en la obra benaventiana. Evidentemente, si la materia se revela muy abundante, aquí sólo se tratará de destacar algunos aspectos de los médicos y de las enfermedades presentes en la sola *Jocoseria*. Para ser todavía más preciso, constato que Hannah Bergman —que dice en efecto haber podido dar muchos más ejemplos— sólo citó trece entremeses en que aparece el tipo social del médico en la obra entera, y no más que seis para la misma

¹ Bergman, 1965, p. 138.

² Bergman, 1965, pp. 138-142.

³ El título completo se dará en la bibliografía final. Se cita en la segunda edición revisada de 1971.

⁴ De hecho, sólo se refiere Asensio a la profesión de médico a propósito de Juan Rana, y se contenta con referirse a tal oficio y tipo entremesil entre varios otros: ver Bergman, 1965, p. 171.

⁵ Sánchez Granjel, 1971, pp. 263-268.

⁶ En efecto, uno podría remontarse a la comedia griega, hasta el siglo v y pensar en autores como Antífano, Aristófón, Filemón, y sobre todo Aristófanes que se burló hasta de Asclepio (Esculapio), el dios de la medicina a quien llamó «schatophagos».

*Jocosería*⁷, mientras que limitándome yo a ésta, para mí son por lo menos veintisiete⁸ los entremeses que se refieren al tipo social en cuestión y/ o a ciertas enfermedades.

EL MÉDICO ENTREMESIL:
FISONOMÍA, INCOMPETENCIA Y PSICOLOGÍA

Por ser el médico un tipo muy satirizado desde su apariencia física a sus estudios lagunosos y falta de escrúpulos las más veces, y en la literatura española por ser Quevedo su máximo satirista, no faltará de interés por lo tanto ver cómo se las arregla el gran entremesista con el tópico médico. No insistiré particularmente en el aspecto físico porque ahí Benavente no puede decir algo muy original. Quizás sea la acotación siguiente en *Las civilidades* un retrato algo rápido pero de los más característicos: «*Sale el doctor Alfarnaque con anteojos, sombrero de halda grande, ropa negra y guantes doblados*»⁹. Como lo precisan los editores de la última edición de *La Jocosería*, «Acot. Inicial: el sombrero de halda, ropa negra, guantes doblados caracterizan a la caricatura del médico de la época¹⁰». En efecto, pero que no se olvide uno de la mula, y la nota aludida da a continuación un ejemplo sacado de otro entremés de Benavente (*El doctor*), una cita de Quevedo (del *Libro de todas las cosas*), y el testimonio de Sánchez Granjel¹¹. Prefiero hacer hincapié en dos rasgos sobresalientes en la sátira beneventiana: el doctor que a pesar de su poco saber puede llegar a ser bastante rico y en todo caso es cálido, y otro rasgo, mera consecuencia de su ignorancia, el doctor que mata. Hasta se pueden encontrar ambos rasgos reunidos en un mismo entremés, como ocurre en *El Doctor*, al cantar Bezón: «Un mal letrado, señores, / no tendrá en su vida un pan, / porque carece de ley, / como la necesidad; / mas un doctor, aunque tenga / las letras de ayer acá, / con dos guantes y una barba / empieza luego a ganar. / Yo no sé más que mi mula, / mas si veo un orinal, / diré lo que tiene dentro / a veinte pasos y más. / Si muere, llegó su hora; / si vive, me hago inmortal. / ¡Bien haya la ciencia, amén, / donde no se puede errar!¹²». Ya señaló Bergman tal cita, pero a pesar de apuntar los tópicos no comenta mucho tales versos. Primero, constatamos que todo empieza por una comparación entre un «mal

⁷ O sea *Las civilidades*, *El doctor*, *El talego I*, y *II*, *El remediador*, *El doctor Juan Rana*.

⁸ Añadiré los siguientes: *La paga del mundo*, *La visita de la cárcel*, *Los cuatro galanes*, *El guarda-infante*, *I* y *II*, *El Murmurador*, *La Puente Segoviana*, *I*, *La Capeadora*, *I*, *II*, *El Martinillo*, *I*, *II*, *El Borracho*, *Las Dueñas*, *El Retablo de las Maravillas*, *La Verdad*, *Jácara de doña Isabel*, *La Ladrona*, *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*, *El Mago*, *El Soldado*, *Los Muertos vivos*.

⁹ Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocosería*, p. 150, n. En otras ocasiones, si da el caso, podré recurrir a unas notas de mi propia edición de una selección de diez entremeses de Benavente publicada en 1991. Si no, fuera de mi propia edición, citaré las más veces por la antigua de Cotarelo y Mori, 1911.

¹⁰ Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocosería*, p. 150.

¹¹ Sánchez Granjel, 1978, pp. 77-78. Para seguir un poco más con la mula, tampoco faltan ejemplos en las comedias, y las de Lope de Vega en particular. Por ejemplo en *Lo que pasa en una tarde*, se puede leer: «[Mendo] Oíd, dotorandas mulas / de medicinales amos: / así os purguen zanahorias / y así os convalezcan cardos» (nueva ed. de la RAE, 1916, Acto I, p. 294a). En Francia, en 1505, se sabe con Alfred Franklin que se pusieron en el patio de la escuela de Medicina de París dos piedras talladas en forma de grada para facilitarles a los doctores el bajar y subir a sus mulas.

¹² Cotarelo y Mori, 1911, p. 586a. También en *El Murmurador* se encuentra la sátira del doctor con pocos o malos estudios: «(Pedro) Que haya hombre tan mal intencionado / que diga que hay doctor en esta corte / que para acreditarse de visitas, / porque sus letras y ellas son poquitas, / entra a orinar en todos los portales» (Cotarelo y Mori, 1911, p. 528).

letrado» muerto de hambre —a pesar de sus estudios en leyes— y un (mal) doctor por esencia propuesto a ganar bien su vida, ya desde sus principios, y eso a pesar de que «tenga / las letras de ayer acá»¹³, es decir en mi interpretación, un doctor muy recientemente graduado en el mejor de los casos (y sin haber cursado todos sus estudios, en el peor de los casos...), y luego que empieza a ejercer su oficio, es decir no sin algún riesgo para los pacientes ya por su falta de práctica y experiencia. En cuanto a lo del orinal, no resulta muy difícil adivinar su contenido, desde lejos, por su hedor, y para eso no se necesita mucha ciencia sino un mínimo de olfato, o sea, que Benavente alude jocosamente al poco saber del doctor, comparable al de su mula y recurre a un tipo de comicidad «carnavalesca»¹⁴. En cuanto a los versos siguientes, se agudiza la sátira con el acierto del doctor en cualquier situación: si muere el paciente por su culpa¹⁵, no importa, porque es la obra de la fatalidad, del destino humano de toda manera mortal; si no muere, será gracias a su arte. La moraleja conclusiva —y cómica— la formula después Bezón en tono admirativo, dando las gracias a Dios por semejante «ciencia» que resulta infalible.

EL ACTO MÉDICO PARODIADO

En *La Jocoseria* se parodia el acto médico, bajo sus distintas modalidades: las palabras que preceden a la visita, el examen del pulso, el diagnóstico, el lenguaje (latín macarrónico), las prescripciones (purga, sangría, etc.), a lo que se podría añadir la necesidad a veces de hacer una junta de médicos, y las referencias a médicos famosos. Para empezar, pues, las primeras palabras que pronuncia el doctor: «¡Paz sea en esta casa!» (Bernarda) en *El talego (Primera parte)*¹⁶, o «Deo gracias, el doctor» (un doctor) en *Los cuatro galanes*¹⁷. Pero se notará en esos preliminares, la doble posibilidad que se le ofrece a Benavente: o bien esas primeras palabras provocan en seguida una réplica cómica y satírica como en el primer ejemplo, con Treviño que dice: «Ya no puede, entrando vos»¹⁸, o bien serán seguidas de palabras corteses como en el segundo ejemplo, con Fabia que le contesta: «Sea bien venido»¹⁹. En cuanto al examen del pulso inevitable en *El talego, I* se leerá con Bernarda: «Venga el pulso. Este está ahito / de tragar tanto doblón»²⁰. En tal caso, el paciente es muy especial, ya que en vez de una persona es un talego, o sea que Benavente personifica un objeto abultado, y ya desde la acotación se consigue un efecto muy cómico e insólito: «(Descubren en una camita muy aderezada un

¹³ Verso que no comentan los recientes editores de *Jocoseria* (Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, p. 643), sin duda por parecerles evidente.

¹⁴ En el sentido bajtiniano del término. Véase lo del «bajocorporal» en Mijail Bajtin, 1974.

¹⁵ Por ejemplo, en *El Remediador* se puede leer: «[Mujer 3] Para que un doctor no mate / a un enfermo, ¿qué se hará? —Cosme] Si queréis que no le mate, / no se le dejéis curar» (Cotarelo y Mori, 1911, p. 593a).

¹⁶ Cotarelo y Mori, 1911, p. 518a.

¹⁷ Cotarelo y Mori, 1911, p. 521b. En mi edición de ciertos entremeses benaventianos (Quiñones de Benavente, *Entremeses*), ya señalé este uso. En Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, se añade tal consideración: «fórmula de saludo al llegar a las casas, que hasta hace poco aún se conservaba en zonas rurales» (p. 261).

¹⁸ Cotarelo y Mori, 1911, p. 518a. En tal entremés, el paciente es un talego.

¹⁹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 521b.

²⁰ Cotarelo y Mori, 1911, p. 518a.

talego, echado como un enfermo, y tómale el pulso)»²¹. Pero en *Los cuatro galanes*, «tomar el pulso» va acompañado de algunas observaciones sobre la (mala) salud: «Cuanto a mi pretensión, le tomo el pulso, / y con sus cotidianas inclemencias, / mortal le hallo con intercadencias»²². En cuanto al diagnóstico, tampoco falta en *La Jocoseria*. Se da un caso muy pintoresco en *Las civilidades*²³, con los diagnósticos lingüísticos —por así decirlo— del doctor Alfarnaque. Este pretende enseñar a hablar correctamente el castellano a los enfermos del lenguaje, o sea a los «zurdos castellanicos de bullaque»²⁴, y la cura en tal caso consiste en mandarles a cierto hospital (sin más precisión). Es todo un examen del lenguaje hablado en Madrid que va haciéndose, y por ser la materia muy abundante, sólo citaré el primer caso, con Francisco. Dicho personaje le dice al doctor Alfarnaque: «tengo un cuñado / que es a vuestra merced pintiparado: / que para ser marido, / a *moco de candil* es escogido. / *Al humo* aquí me trujo, / o por mejor decir, a *somormujo*; / *entré de hoz y de coz*, y desde entonces, / si no lo ha por enojo, / le traigo *sobre ojo*»²⁵. Benavente se contenta —por concisión y más efectismo— con hacerle reprender la última expresión, ya que el Doctor Alfarnaque no entiende lo de traerle «sobre ojo». Le diagnostica sin vacilar la tremenda enfermedad de los giros de moda pero que le parecen absurdos, y le replica: «Pues a las ancas me traéis, hermano. / Llévenlo al hospital»²⁶. Lo que resulta además muy cómico es que el Doctor Alfarnaque le desea muy mala salud a Francisco, lo que parece algo paradójico para un médico, de buenas a primeras. No faltarán —fuera de la «enfermedad» del amor y de los celos— casos de «enfermedades» como el dar y el pedir de las mujeres, el maldecir de las vecinas, los achaques de la vejez, y hasta el casamiento, como ocurre con Estefanía en *El Murmurador*. En *Los cuatro galanes*, no carece Fabia de pretendientes (un escribano, un letrado, un soldado, un doctor). Cuando ésta le dice al doctor «enamorado»: «Señor doctor, amor se está muriendo / de no comer», le contesta el doctor muy socarrón: «La enfermedad entiendo: / úntele con unguento mejicano / en lugar del estómago la mano, / y luego comerá en estando untado»²⁷. Pero Fabia no se da por vencida, y le replica: «Dúdase si el untar le hará provecho; / que tiene amor muy resfriado el pecho», como si se tratase de un vulgar catarro o de algún resfriamiento. Luego el doctor le receta «orozuz»²⁸ es decir regaliz, y es pretexto para jugar del vocablo, descomponiéndolo en «zuz» y en «oro». Los celos se comparan con el ruibarbo, planta purgativa, y es otra referencia a lo cómico «carnavalesco». Como en otras ocasiones, también aparece en

²¹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 518a.

²² En Cotarelo, 1911, pp. 521b-522a. Remito al lector curioso a las propias notas (58, 59 y 60) de mi edición ya mencionada: Quiñones de Benavente, *Entremeses*, pp. 122-123.

²³ Que la fuente benaventiana privilegiada deba de ser el *Cuento de cuentos* de Quevedo —como afirman los recientes editores de *La Jocoseria*— no impide la maestría de Benavente en la fluidez de sus versos, y la carga satírica que no se contenta con imitar siempre.

²⁴ Cotarelo y Mori, 1911, p. 503b. Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, p. 150, nota al v. 2, donde se propone la forma «bullaje», y el sentido propio de esta palabra, pero la nota deja entender que la forma «bullaque» queda muy rara, al parecer sólo utilizada por Benavente.

²⁵ Cotarelo y Mori, 1911, p. 504b.

²⁶ Cotarelo y Mori, 1911, p. 504b.

²⁷ Cotarelo y Mori, 1911, p. 522a. Ya comenté en mi edición crítica lo de «untar (las manos)» y del «ungüento mejicano»: véase Quiñones de Benavente, *Entremeses*, p. 123, n. 64.

²⁸ Véase Quiñones de Benavente, *Entremeses*, pp. 123-125, n. 65.

este entremés el recurso al latín macarrónico de efecto muy cómico, siempre exitoso ya que se entiende todo sin dificultad. Y así es, cuando se queja Fabia de sufrir de melancolía, el doctor le receta sin vacilar: «Recipe musicorum uncias cuatro, / sirupe de poetas, / duas dracmas, infusión de castañetas»²⁹. Sin abusar de los ejemplos, me parece imponerse otro pasaje, y lo tomo en *El talego (Segunda parte)* porque Bergman ya señaló los latinajos de la primera parte³⁰. Es a propósito de la junta de doctores entre Josefa, Luisa Bordoy y Luisa de la Cruz: «Josefa. Afirma Galeno / que zas teleguimenus febris sereno. —L. Bord. Hipócrates dice: / Chichi pocimatum pollastris radice. —L. Cruz. Prosigue Avicena: / Xulapi tomatum purgata carena»³¹. El efecto así obtenido no deja de resultar muy divertido, y aunque a Frutos le parezca tal lenguaje incomprensible, en realidad todos los espectadores —o lectores hoy en día— podían reconocer varios vocablos, o sea «en buen romance» como «sereno», o sea palabras las más de las veces castellanas pero disfrazadas —por así decirlo— de latín³².

LA DOBLE UTILIZACIÓN PARÓDICA DE LAS ENFERMEDADES

Limitándome a *La Jocoseria*, me ha parecido que Benavente solía referirse a las enfermedades de dos maneras, como si se tratara de «verdaderas» enfermedades diagnosticadas o por temer, o bien de modo totalmente imaginario y retórico (recurriendo a la metonimia, la metáfora, la perífrasis y la personificación). Sin embargo, que fuese de una manera o de otra, siempre se produce el mismo efecto irreal y lúdico, y las enfermedades —como los males de la vejez— no son sino un aspecto más de lo humano sin tratar de conmover a nadie. Por su inevitabilidad, la rapidez y concisión con que se alude a ellas, sin hablar de la tonalidad jocosa y satírica que lo domina todo. Y que no se olvide uno del cínico interés que tiene el mal médico en la falta de salud de los pacientes. Además lo que no dejará de sorprender es el mismo número y la gran variedad de las enfermedades citadas: aproximadamente unas veinticuatro en el primer caso, y algo menos de veinte en el segundo, o sea unas cuarenta enfermedades diseminadas a lo largo de los veintisiete entremeses³³ aquí privilegiados. No voy a enumerarlas todas³⁴, por supuesto, sino escoger y profundizar algunos casos. Por ejemplo, se nos evocará la tristeza y la melancolía en *Los cuatro galanes* con Fabia y el doctor, uno de sus pretendientes. Ya indiqué el remedio burlesco que le recetó el doctor con su latín macarrónico, pero no señalé la palabra más científica que empleó el doctor como si fuera una palabra más adecuada que la de «melancolía» pero sobre todo

²⁹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 522a. Véase por más análisis mi nota 75 en Quiñones de Benavente, *Entremeses*, y Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, p. 263, nota a los versos 232 y ss.

³⁰ Bergman, 1965, p. 140.

³¹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 523b.

³² Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, nota a los versos 84 y ss. Para ellos se debe leer: «*talegui menus febris sereno*» y no lo que entendió Cotarelo. No comentan lo de «*xulapi tomatum purgata carena*», pero si «*tomatum*» y «*purgata*» se entienden perfectamente, quizás sea menos evidente lo de «*xulapi*». Creo tal palabra bastante vecina de la de «*julepe*» del árabe «*chuleb*» y con sentido de jarabe.

³³ De entre los cuarenta y ocho que componen *La Jocoseria*, lo que resultará una significativa proporción.

³⁴ Así se mencionará —a veces muy escuetamente— el tabardillo, el mal de ijada, la gota, el sarampión, los sabañones, las tercianas.

una palabra que denotaría su gran saber: «hipocondrías»³⁵, lo que contrasta casi inmediatamente con los versos siguientes en mal latín y la perogrullada final: «si estamos buenos, quedaremos sanos»³⁶. Otro caso que he visto reiterado de varios modos es lo de la «enfermedad» de los celos, que por llegar a ser un tópico no carece de interés por lo tanto, cuando lo maneja un virtuoso de las palabras tal como Benavente. Así el «doctor» Juan Rana calificará jocosamente —y en latín macarrónico— de «morbus tontus»³⁷ la «ocupación de celos» de que se queja Vivas, y en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*, a propósito de un talego de dineros disfrazado de hombre y nombrado «don Orosio», Osorio llama «rabiosos» a los celos que le provoca un nombre como «Orosio» y toda una lista burlesca de palabras sin relación entre ellas ni con la situación fuera de su idéntico principio en «oro»³⁸. Pero con tal ejemplo, ya estamos en la segunda manera de utilizar las enfermedades, la que resulta más imaginaria e inventiva que la primera. También existe una utilización de las enfermedades que me parece poco común, y que se expresa además con evidente fruición lingüística, cuando en *El Martinillo (Segunda parte)* se nos da una lista de «disparates» que venden bachilleras y que corresponden a varias enfermedades más o menos graves, con sus causas estrambóticas: «Autora. Yo tabardillo en tomates. / Francisca. Yo sarampión en majuelas. / Isabel. Yo en almendrucos viruelas. / Catalina. Yo calentura en tostones. / Luisa. Yo en zarzamoras ciciones. / Josefa. Y yo en manzanas dentera»³⁹. Esas bachilleras se verán condenadas a ser expulsadas de «la triste casa del mundo» o del mundo loco, y lo que dicen —«disparates»— no son sino una muestra de su locura, que comparten con otras mujeres y galanes. Martinillo las expulsa, pues, pero no por eso dejará de manifestarse la locura por el mundo, y se denuncia a través de todo el entremés lo del dar y pedir, es decir la importancia exagerada del dinero en la sociedad, especie de locura colectiva. Y para acabar con la utilización por Benavente del tema de la enfermedad en la segunda manera que propongo, me contentaré con un solo ejemplo, pero muy espectacular: el del *Talego* (primera y segunda parte), o sea dos entremeses sobre el tema tan conocido del poder de atracción del dinero y de la codicia humana, con la sátira de los doctores y de las mujeres pedigüeñas, y la invención en cierta medida de un personaje extraordinario ya que se trata de un objeto: el talego⁴⁰. En la primera parte es Treviño quien lamenta el estado de salud de su talego, primera personificación cómica: «Tengo un talego, vecinas, / de dineros tan glotón, / que de cenar mucho anoche, / por poco no reventó, / y está con tanta barriga»⁴¹, lo que le lleva a María a sugerir el recurso a un doctor. La respuesta negativa de Treviño es casi inmediata: «No, que mandará sangrarle, / y es matarle, ¡vive Dios!», alusión satírica al médico que mata a sus pacientes con la práctica tan corriente entonces de la sangría. Fuera del tópico satírico de la sangría en la literatura de aquel entonces, es de recalcar la

³⁵ Véase la nota 74 a mi edición de algunos entremeses de Benavente: Quiñones de Benavente, *Entremeses*, p. 230.

³⁶ Cotarelo y Mori, 1911, p. 522a.

³⁷ Ya comenté tal expresión —y su remedio— en Quiñones de Benavente, *Entremeses*, p. 195, n. 29.

³⁸ Cotarelo y Mori, 1911, p. 578a: «orozuz, oropéndola, / oropel, orillo, orégano».

³⁹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 556a.

⁴⁰ Palabra que viene del árabe «talica» (saco, bolsa), y que designa a un saco grande.

⁴¹ Cotarelo y Mori, 1911, p. 518a. Las citas siguientes figuran en la misma página, salvo otra indicación.

habilidad de Benavente en tal referencia, porque «sangrar» al talego en efecto significaría su «muerte», es decir que otra persona que Treviño podría procurarse los dineros que contiene. Y si la acotación resulta para el lector bastante cómica, en nuestros días incluso, con la camita y el talego echado encima «como un enfermo», uno puede imaginarse el efecto sobre el espectador de tal puesta en escena de un talego «enfermo». Ya me referí al acto muy profesional que hizo Bernarda al tomarle el pulso al talego, y gran parte de la comicidad de la situación y del diálogo muy vivo (en octosílabos) proviene de la oposición sistemática en la cura por hacer entre el doctor Bernarda y Treviño, «doctor» de su bolsa. Se leerán cuatro réplicas en latín macarrónico, girando las cuatro alrededor del buen remedio para el talego «enfermo», si se impone abrirlo o no, para curar su hinchazón, y se apreciarán las palabras inventadas y jocosas en «De talegus hincharis dineris, / dice Avicena»⁴². Y en lo que respecta a la segunda parte, asistimos a una multiplicación de los doctores, que serán tres mujeres: Josefa, Luisa de la Cruz y Luisa Bordoy. Esta vez, no se trata de un talego enfermo puesto en una camita, sino de dos talegos: el primero parece muy débil, por seguir Benavente con la personificación, y hace falta ayudarlo a andar. Aquí se nos propone una «junta» de doctores, y se recurre a la opinión satírica de que los doctores vienen a ser «la perdición» de los enfermos, sobre todo cuando son varios en dar su opinión. Pero ya se sabe que los tres «doctores» en este caso comparten el mismo diagnóstico y ponen mano a la obra muy rápidamente sirviéndose de lo que contiene el talego, lo que no será la conclusión del entremés cantado, porque con efectismo teatral sale otro talego «como que está lleno, y un garrote dentro como de media vara»⁴³, a la vista del cual se desmayan nuestras tres «doctoras». Con Frutos, que las obliga a confesar la verdad, tendremos la moraleja final: las mujeres son expertas en las artes del pedir y del negar, sátira muy común, pero que Benavente interpreta con mucha habilidad escénica y lingüística.

En suma, la sátira de los médicos y el tema de las enfermedades —a pesar de no ser muy nuevos— se ven tratados con cierta maestría por Benavente que se aprovecha de su talento dramático (invención del talego enfermo, por ejemplo), de su facilidad para versificar y su dominio de las palabras para divertir e interesar cada vez a su público. Si se revela nuestro entremesista de una «sátira benévola»⁴⁴, sobre todo si la comparamos a la de Quevedo, y si se considera que en su obra conocida nunca un médico mató a un enfermo⁴⁵, para limitarme a *La Jocoseria* diré que no por lo tanto faltarán chistes satíricos que pongan de relieve la falta de estudios serios, la codicia que los mueve, por no decir cierto cinismo en aprovecharse de la mala salud de los pacientes, aunque muchas veces se tratara de falsos doctores como acabamos de verlo con las dos partes del *Talego*.

⁴² Cotarelo y Mori, 1911, p. 518b. En Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, se ha preferido leer: «hinchatis» en vez de «hincharis». Bien puede ser, pero a ese nivel lúdico no importa mucho, porque «hincharis» tan bien suena a mal latín como «hinchatis».

⁴³ Cotarelo y Mori, 1911, p. 523b.

⁴⁴ Bergman, 1965, p. 74.

⁴⁵ Bergman, 1965, p. 142. Tiene razón Bergman en afirmar que no se contentó Benavente con denunciar los aspectos negativos —que vinieron a ser tópicos— y se encontrarán algunos aspectos positivos.

Referencias bibliográficas

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, 1965 (2ª ed. revisada, 1971).
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
- BERGMAN, Hannah, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Editorial Castalia, 1965.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 18), 1911. 2 vols.
- FRANKLIN, Alfred, *La vie privée d'autrefois. Les médecins*, Paris, Plon, 1895.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses*, ed. Christian Andrès, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 333), 1991.
- , *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 14), 2001.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, «La figura del médico en el teatro de Quiñones de Benavente», en *Capítulos de la Medicina española*, III, [*Estudios de Historia de la Medicina española*], Salamanca, Universidad de Salamanca, 1971, pp. 265-268.
- , *Historia general de la medicina española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de *Oronzea*

Fausta Antonucci

Università Roma Tre

1. Con esta comunicación me propongo volver sobre un tema que empecé a explorar hace ya quince años: la influencia del teatro áureo español en la obra de Giacinto Andrea Cicognini, dramaturgo florentino que tuvo mucho éxito en la Italia del siglo XVII, aun después de su muerte en 1649, como demuestran entre otras cosas las muchísimas ediciones que sus obras tuvieron hasta finales del siglo¹. Los contemporáneos de Cicognini sabían que muchas de sus obras estaban inspiradas en piezas del teatro áureo español («tolte dallo spagnuolo», escribía su amigo el dramaturgo florentino Mattias Maria Bartolommei en 1668). Dos siglos después, sin embargo, los estudiosos de literatura teatral italiana ya no sabían detectar en qué piezas concretas podía haberse inspirado Cicognini, sobre todo cuando el título no apuntaba de forma clara a ninguna obra del teatro áureo español². Es éste el caso de una de las piezas más famosas de Cicognini, *Don Gastone di Moncada*, cuya intriga tampoco podía reconocerse de inmediato como la transposición de alguna conocida intriga del teatro áureo español. De hecho, como tuve la oportunidad de mostrar en otra ocasión, *Don Gastone di Moncada* es un *collage* hipertextual, realizado con secuencias y situaciones de al menos cuatro obras teatrales áureas: *La corona merecida*, de Lope de

¹ Cancedda y Castelli, 2001.

² Como es el caso de *La vita è un sogno* o *Il maggior mostro del mondo*, adaptaciones de las calderonianas *La vida es sueño* y *El mayor monstruo del mundo*; *Maritarsi per vendetta*, adaptación del *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla; *Il convitato di pietra*, adaptación de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* atribuida a Tirso de Molina.

Vega, *Saber del mal y el bien* y *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, de Pedro Calderón de la Barca, *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina³.

Es evidente que una investigación de este tipo sólo la puede llevar a cabo un especialista de teatro áureo español, cuya enciclopedia de lecturas sea lo suficientemente amplia como para permitirle detectar los textos (hipotextos, si queremos adoptar la terminología propuesta por Genette)⁴ que le sirvieron a Cicognini para tejer el entramado de algunas de sus piezas. Aun así, es muy posible que alguna referencia intertextual se le escape al estudioso, dada la enorme extensión del repertorio teatral áureo. Es por tanto, en cierta medida, una tarea investigadora ingrata, en la que siempre se está dudando de los resultados, por incompletos y por hipotéticos. Por otra parte, es una tarea entusiasmante, sobre todo si se lleva a cabo en un marco interdisciplinario. Es el caso de la investigación cuyos resultados presento aquí en forma parcial.

Cicognini, en el tramo final de su vida, se dedicó a la composición de dramas musicales, es decir, textos para óperas: el primer experimento fue *Celio* (compuesto en 1645, representado en Florencia en 1646), seguido por *Oronthea regina d'Egitto* (representado en Venecia en 1649), por *Giasone* (también representado en Venecia por primera vez en 1649) y finalmente por *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*, que se representó póstumo en 1651, habiendo sido terminado por un anónimo después de la muerte de Cicognini en noviembre de 1649. Bartolommei, el dramaturgo amigo de Cicognini que, como apuntaba antes, dio en 1668 una lista de las obras de éste «sacadas del español», no menciona ningún drama musical en esta lista⁵. Sin embargo, el musicólogo Lorenzo Bianconi sospechaba que al menos uno de estos *libretti*, el *Giasone*, pudiese tener ecos de alguna pieza española coetánea. Gran conocedor de la dramaturgia musical italiana de la época, Bianconi sabía que ésta aprovecha a menudo motivos o bloques enteros de secuencias del teatro áureo español, aunque no siempre esta relación intertextual sea evidente ni siga caminos lineares. Bianconi tenía toda la razón en sospechar que en el *Giasone* se escondiesen remites al teatro áureo. Cuando me pidió ayuda para detectar estos remites, descubrimos de hecho que Cicognini aprovechaba allí secuencias de tres piezas lopianas, *La viuda valenciana*, *La fuerza lastimosa*, y en menor medida *El vellocino de oro*⁶.

Alentado por el resultado que dieron las pesquisas intertextuales en el *Giasone*, Lorenzo Bianconi insistió conmigo para que me animara a realizar el mismo tipo de pesquisa en los demás dramas musicales de Cicognini. Nunca insistencia fue más provechosa, pues efectivamente salieron a luz otros interesantísimos ecos intertextuales, que confirman la peculiar estrategia dramática de Cicognini y su amplio conocimiento del teatro español coetáneo⁷.

³ Antonucci, 1996 y 2012.

⁴ Genette, 1982.

⁵ La lista aparece en el prólogo al texto impreso de su comedia *Amore opera a caso*. Según Bartolommei, se trataría de: *Il D. Gastone, la Iuditta, la Marienne, la Forza del Fato, la Statua dell'Onore, il Ruffiano Onorato, le Fortunate Gelosie del Re di Valenza* (Cancedda-Castelli, 2001, pp. 67-69).

⁶ Antonucci y Bianconi, 2013; Antonucci, 2011.

⁷ Antonucci, en prensa.

2. Dada la escasez del espacio de que dispongo, me centraré sobre todo en la *Oronthea regina d'Egitto*, drama musical que Cicognini compuso a finales de 1648 o a comienzos de 1649 en Venecia⁸. Doy a continuación un resumen de la intriga, seccionándolo por comodidad en secuencias.

Primer acto

1) Oronthea, reina de Egipto, se jacta de su impermeabilidad al amor, al tiempo que su tío Creonte le reprocha esta actitud, recordándole que los súbditos quieren que su reina se case pronto.

2) A continuación, un cortesano informa a la reina que un joven, acompañado por su anciana madre, ha sido asaltado por los bandoleros y, herido, necesita ayuda. Oronthea se ofrece a acogerle en palacio, y, conmovida por su desamparo y su belleza, siente que empieza a surgir en su corazón un sentimiento nuevo.

3) Ya restablecido, el joven le cuenta a Oronthea su historia: se llama Alidoro, es hijo de la anciana Aristeia y de un corsario, ha sido pintor en la corte del rey Fenice. La hija de éste, enamorada de Alidoro y furiosa por su rechazo, es la verdadera responsable del ataque en el que quedó herido el joven. Oronthea promete proteger a Alidoro, pero no consigue expresarse con desenvoltura, pues ya el amor que siente por él la lleva a pronunciar frases contradictorias y a oscilar entre el deseo de declararse y el temor a perder su dignidad.

4) Entre tanto, la joven Silandra, que había sido la pareja feliz de Corindo, se enamora repentinamente de Alidoro y se le declara. Alidoro también se siente inclinado hacia Silandra.

Segundo acto

5) En un monólogo, Oronthea reconoce estar enamorada de Alidoro, aunque considera impropio de una reina amar a un desconocido pintor.

6) Giacinta, fiel cortesana de Oronthea y ahora vestida de hombre, en calidad de soldado, refiere que la hija del rey Fenice le ha encargado el asesinato de Alidoro. Furiosa, Oronthea quiere a su vez matar a Giacinta, pero se lo impide su tío, el anciano Creonte.

7) En un aposento de palacio, Alidoro está retratando a Silandra, intercambiando con ella frases amorosas. Llega Oronthea y, celosa, echa en cara a la pareja su amor "ilícito" y aleja bruscamente a Silandra. Turbado, Alidoro se desmaya.

8) Oronthea, arrepentida de su furia, vuelve al cuarto de Alidoro, que todavía está desmayado; le deja un billete amoroso y le coloca en la cabeza su corona. Alidoro, al volver en sí y leer el billete, decide enseguida abandonar a Silandra para amar a Oronthea, que puede hacerlo rey.

Tercer acto

9) Alidoro desprecia a Silandra.

10) Mientras, Creonte reprocha a Oronthea por haberse enamorado de un plebeyo.

⁸ La dedicatoria firmada por Cicognini que aparece en la edición de Venecia, Giacomo Batti, 1649, está fechada al 20 de enero de este mismo año; Cicognini afirma allí haber compuesto la obra «alli giorni passati in pochi scorsi di penna in pochi corsi di Sole» («los días pasados en pocos rasgos de pluma y pocos días»).

11) Por lo tanto, cuando Alidoro se acerca a Orontea en actitud amorosa, mostrándole el billete en el que ésta se le declaraba, la reina lo hace pedazos con expresión altiva y desdenosa.

12) Alidoro trata entonces de volver al amor de Silandra, pero ésta ahora lo desdena.

13) Corindo accede a volver con Silandra, pero ésta tendrá que aceptar que Corindo mate a Alidoro.

14) Mientras, la vieja Aristeia, madre de Alidoro, regala una cadena de oro a Giacinta, de la que se ha enamorado creyéndola un hombre. A su vez, Giacinta, también enamorada de Alidoro, le devuelve a éste la cadena.

15) Alidoro desafía a Corindo, pues ha sabido que quería matarle a traición. Corindo se niega: no puede batirse con un plebeyo, y además ladrón. Cree de hecho que la cadena de Alidoro, la que le ha regalado Giacinta, ha sido robada por él en palacio, pues es idéntica al emblema regal de Orontea.

16) Alidoro explica entonces que esa cadena es de su madre; Aristeia a su vez explica cómo la recibió de su marido, después de una correría. La cadena se encontraba entre los pañales de un recién nacido, raptado por los piratas de su marido: ella amamantó a ese niño como si fuera su hijo. Ese niño es Alidoro, que se descubre ser hijo del rey Fenice (y, por tanto, hermano de la princesa que se había enamorado de él).

17) Gracias a este descubrimiento, Orontea puede casarse con Alidoro, mientras Silandra se casa con Corindo.

No hace falta tener un conocimiento especialmente extenso del teatro áureo para reconocer en esta intriga al menos un eco intertextual muy marcado: el de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, publicada en 1618 en la *Parte XI* de comedias de Lope. En esta famosa comedia, Diana, condesa de Belflor, rechaza el amor y el matrimonio; pero, cuando se entera de la relación amorosa que su secretario, Teodoro, mantiene con una de sus criadas, Marcela, empieza a tener celos y se da cuenta del atractivo del joven. Siendo éste tan inferior socialmente a ella, Diana no puede pensar en casarse con él; aun así, utiliza su poderío para separar a Teodoro y Marcela, y hasta llega casi a declararse a Teodoro. Pero, cuando Teodoro a su vez se le declara, Diana lo hiela acusándolo de atrevimiento. Teodoro entonces vuelve a enamorar a Marcela, y ésta, aunque amargada por el oportunismo del joven, accede a volver con él. Este vaivén se repite hasta que los pretendientes nobles de Diana, quienes se han dado cuenta de que tienen en Teodoro un rival peligroso, acuerdan matarle. Afortunadamente, el criado de Teodoro, Tristán, tiene una ocurrencia feliz: convence al noble napolitano Lodovico de que Teodoro es el hijo que le robaron hace muchos años los piratas. Lodovico le cree, pues desea un heredero, y Diana es feliz pues así puede casarse con Teodoro; presa de escrúpulos, éste le revela el engaño, pero Diana declara que no le importa nada que la identidad noble de Teodoro sea fingida, como todos los demás crean que es verdadera, permitiéndole esto salvar al mismo tiempo su gusto y su «opinión».

El triángulo Orontea – Alidoro – Silandra, con la intervención celosa de Orontea que separa a la pareja Alidoro-Silandra (secuencias 4-5 y 7); el encandilamiento de Alidoro con la perspectiva de ser rey, que lo lleva a abandonar de inmediato a Silandra (8-9) ; su decepción cuando Orontea lo rechaza (11) ; su intento de volver con Silandra, frustrado por el justo enfado de ésta (12): todas estas secuencias de la *Orontea* cicogniniana parecen a todas luces inspiradas en secuencias análogas de *El perro del hortelano*. Hasta

la anagnórisis final de Alidoro, que ha perdido su identidad por haber sido raptado cuando niño por un pirata (secuencia 16), es un eco de la falsa anagnórisis de Teodoro en la comedia de Lope.

Cicognini, ciertamente, simplifica a Lope: las repetidas oscilaciones de Diana hacia Teodoro y de Teodoro hacia Marcela se reducen a solamente dos (secuencias 8-11 para Orontea y 9-12 para Alidoro). Cicognini, además, le quita ambigüedad a la intriga tal como la imaginara Lope: la anagnórisis final es verdadera, no es el fruto de un engaño; y la traicionada Silandra, que por lo demás a su vez había traicionado a su primer enamorado, vuelve felizmente con éste, lo que le quita al final de la obra el regusto amargo que tiene en *El perro del hortelano* la conclusión de la historia de Marcela, abandonada por Teodoro y obligada a casarse con un hombre al que no quiere. Con estos cambios, Cicognini opera una ‘regularización’ del experimentalismo de Lope, que en *El perro del hortelano* había mezclado rasgos de la comedia palatina y de la comedia urbana, había propuesto un galán y una dama muy humanos pero nada ejemplares, y se había mofado del motivo tópico de la anagnórisis, propio de tantas comedias palatinas⁹.

Por otra parte, el eco intertextual de la comedia lopiana me parece indudable; y el nombre que Cicognini escogió para su protagonista puede ser una prueba de ello, pues Alidoro es a su vez un eco del Teodoro lopiano. También es verdad que es asimismo un eco del Medoro ariostesco: de hecho, la causa del enamoramiento de Orontea no es, como en *El perro del hortelano*, el aguijón de los celos, sino la compasión al ver las heridas y el desamparo de Alidoro. Una situación, pues, análoga a la de Angélica, que tras haber despreciado a tantos paladines se enamora del humilde soldado Medoro, al que encuentra herido de gravedad al borde del camino. Y el nombre mismo de Orontea nos confirma la intertextualidad ariostesca, pues en el canto XX del *Orlando furioso* éste es el nombre de una reina guerrera que se niega al amor¹⁰.

Por otra parte, no deja de llamar la atención la especial configuración que le da Cicognini a la escena amorosa entre Alidoro y Silandra, cuyo encuentro se ve interrumpido por la celosa Orontea (secuencia 7). Alidoro, que es pintor, está retratando a Silandra, y ésta menciona el modelo mítico de la situación que está viviendo, cuando dice (escena 14 del II Acto): «Di Campaspe vorrei / posseder le sembianze uniche e belle / per esser degna del mio nuovo Apelle»¹¹. Esta cita culta de Silandra nos da la pista para descubrir otro posible hipotexto de *Orontea*: el drama calderoniano *Darlo todo y no dar nada*, que teatraliza la historia de Apeles, Campaspe y Alejandro Magno. Éste le encarga a Apeles un retrato de su concubina preferida, pero al darse cuenta de que el pintor se ha enamorado de su modelo, se la cede. Calderón modifica bastante la historia tradicional. En su drama, Campaspe, una dama que no tiene ninguna relación con Alejandro, sufre la agresión de unos soldados de éste. Apeles, joven pintor que había sido llamado a corte por Alejandro, la salva y queda malherido. Alejandro manda cuidar a Apeles en su palacio, y Campaspe se encarga de ello, pues se ha enamorado de Apeles, siendo por él correspondida. Pero también Alejandro se ha enamorado de Campaspe, y

⁹ Para estas cuestiones, ver Antonucci y Arata, 2006.

¹⁰ Lo ha notado por primera vez Tedesco, 2013; que además ha observado cómo algunas secuencias de *Orontea* derivan de secuencias análogas ya utilizadas por Cicognini en una obra dramática anterior, *Admira o la statua dell'onore*.

¹¹ Cicognini, *Orontea*, p. 46.

esto determina un conflicto en el alma de Apeles, incierto entre la gratitud por Alejandro y el amor por Campaspe. Este conflicto tiene un momento clave en la escena del retrato que Apeles debe hacerle a la dama por encargo de Alejandro. Se crea así una situación análoga a la que crea Cicognini en *Oron tea*: un triángulo amoroso, en el que un poderoso estorba una relación correspondida. Aquí terminan obviamente las analogías, porque en *Darlo todo y no dar nada* el poderoso renuncia a su amor; pero el hecho de ser Alidoro pintor, de entrar éste en escena malherido por unos agresores, y el haber construido Cicognini una escena amorosa en la que Alidoro retrata a Silandra, siendo interrumpido por Oron tea, me parecen motivos que, en su solidaridad recíproca, pueden haber sido derivados del drama calderoniano.

Ahora bien, si esta hipótesis fuese cierta, habría que suponer para *Darlo todo y no dar nada* una fecha de composición anterior a 1649 (fecha de *Oron tea*) y sobre todo una circulación del texto, escrito o representado, de la que no ha quedado ningún rastro documental: de hecho, el primer testimonio que tenemos de una representación de la pieza es de 1651, y su primera publicación conocida es de 1657, en la *Octava parte de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*. Pero digamos desde ya que no sería éste el único caso en que el estudio del entramado intertextual de la producción de Cicognini choca con la datación conocida de los textos calderonianos. Por poner sólo dos ejemplos, *Don Gastone di Moncada* (representada por primera vez en 1641) contiene evidentes remites a *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, que también se publicó en 1657 en la *Octava parte de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, pero que se compuso antes de 1638, pues el 9 de octubre de ese año se representó en Valencia¹². *Celio* (compuesto en 1645), continuación del *Don Gastone*, y al mismo tiempo primer experimento de drama musical por Cicognini, muestra algunos ecos de *La niña de Gómez Arias*, en la versión calderoniana que sólo se publicó en 1672 en la *Cuarta Parte de comedias de Calderón*, pero que posiblemente ya había sido compuesta en 1642, fecha en la que una comedia con el mismo título se representó en el corral de la Montería en Sevilla (aunque puede haberse tratado de la homónima pieza de Vélez de Guevara, anterior a la de Calderón)¹³.

Si pudiésemos estar seguros de estos ecos intertextuales, la repetida presencia de hipotextos calderonianos en obras de Cicognini compuestas con anterioridad a la fecha de primera publicación de éstos nos hablaría de una circulación temprana de los textos del dramaturgo madrileño, que quizás formarían parte del repertorio de compañías españolas que representaron en la Florencia de esos años. Investigaciones recientes, que debemos sobre todo a Michelassi y Vuelta, nos muestran de hecho una importante presencia de los profesionales del teatro español en la Florencia de la primera mitad del siglo XVII¹⁴.

Pero, a falta de seguridades, es posible sacar otras conclusiones igualmente interesantes. La presencia repetida, y confirmada a cada nuevo estudio, de ecos del teatro español coetáneo en las obras de Cicognini es un resultado importante no sólo para el hispanista sino también para los estudiosos de otras disciplinas, como la historia

¹² Según refiere Marco Antonio Ortí en su libro *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*, noticia recogida por Cotarelo y Mori, 1922, 206-207, y ahora en *DICAT, s.v. Catalán*, Antonia.

¹³ Según noticia recogida en *DICAT, s.v. Vallejo*, Manuel.

¹⁴ Michelassi y Vuelta, 2004.

del teatro italiano y la dramaturgia musical¹⁵. La circulación de textos y experiencias teatrales entre España e Italia en el siglo XVII ha sido durante mucho tiempo en Italia un dato poco explorado¹⁶. Ahora en cambio, afortunadamente, la tendencia se ha invertido y las investigaciones sobre este importante fenómeno menudean, echando nueva luz sobre una faceta de la recepción y la difusión del teatro español del siglo XVII en la Europa contemporánea cuyo conocimiento nos parece indispensable.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini», en *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 1996, pp. 67-86.
- , «Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone*», en “...*Por tal variedad tiene belleza*”. *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2011, pp. 259-270.
- , «Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. IV, ed. Debora Vaccari, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 13-19.
- , «Echi del teatro spagnolo coevo negli altri drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini: una strategia di scrittura», en Giacinto Andrea Cicognini y Giovan Francesco Apolloni, Francesco Cavalli y Alessandro Stradella, *Il Novello Giasone*, ed. Lorenzo Bianconi y Nicola Usula, introducción de Fausta Antonucci y Lorenzo Bianconi, Milano, Ricordi («Drammatugia musicale veneta», 3), en prensa.
- , y Stefano ARATA, «Introduzione» a Lope de Vega, *Il cane dell'ortolano / El perro del hortelano*, ed. Fausta Antonucci y Stefano Arata, Napoli, Liguori 2006, pp. 1-47.
- , y Lorenzo BIANCONI, «Plotting the Myth of *Giasone*», en *Cavalli's Operas on the Modern Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013.
- BIANCONI, Lorenzo, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, 2 ed. 1991.
- CANCEDDA, Flavia, y Silvia CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini*, Firenze, Alinea, 2001.
- CICOGNINI, Giacinto Andrea, *Orontea, Drama musicale*, Venezia, Giacomo Batti, 1649 (ejemplar consultado: Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. Corniani Algarotti 1816).
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, 11, 9, 1922, pp. 163-208.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FABBRI, Paolo, *Il secolo cantante: Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

¹⁵ En este ámbito hay que recordar los estudios pioneros sobre la relación entre teatro musical italiano y Comedia Nueva española de Bianconi, 1982 y Fabbri, 2003 (edición revisada y muy ampliada de un trabajo de 1990).

¹⁶ Sobre las implicaciones de esta actitud, ver Profeti, 1996. Con el volumen misceláneo prologado por este trabajo, Profeti inauguraba una colección de estudios («Commedia aurea spagnola e pubblico italiano») dirigida por ella misma, que ha dado nuevo impulso a este sector de estudios en el ámbito del hispanismo italiano.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- MICHELASSI, Nicola, y Salomé VUELTA GARCÍA, «Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento», *Studi Secenteschi*, 45, 2004, pp. 67-137.
- PROFETI, Maria Grazia, «Introduzione», en *Materiali variazioni invenzioni*, Firenze, Alinea («Commedia aurea spagnola e pubblico italiano», 1), 1996, pp. 7-20.
- TEDESCO, Anna, «Cicognini's *Giasone*: Between Music and Theater», en *Cavalli's Operas on the Modern Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013.

Representación metateatral del poeta y su escritura en *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega

Graciela Balestrino
Universidad Nacional de Salta

La indagación del metateatro en la comedia y el teatro breve del período áureo ha tomado un nuevo impulso en los últimos años¹, pero es mucho lo que falta conocer sobre su sentido y especificidad en la obra de Lope, Tirso, Calderón y otros notables dramaturgos que ejercieron una práctica metateatral asidua. Este trabajo forma parte de una investigación que examina variantes metateatrales escasamente tenidas en cuenta en el teatro del XVII —trampantojo, teatro en el teatro, *mises en abîme* no modélicas, pintura en el teatro y la figuración textual del poeta y su escritura, entre otras²—, para contribuir a una profundización del sentido artístico y epistemológico de la notoria y compleja metateatralidad del Barroco.

Lo que pasa en una tarde de Lope de Vega, fechada el 22 de noviembre de 1617 en el manuscrito autógrafo (f. 68v), es una comedia plena de ironía y ambigüedad con una intriga que se desenvuelve en tres horas de una tarde madrileña. La mostración exhibicionista del paso de tan breve tiempo induce a Swislocki a valorarla «por lo menos [...] por divertida, y por lo que nos ilustra sobre los límites de un modelo», por ser «respuesta» de Lope a la crítica de los preceptistas aristotélicos a su arte poética³.

¹ Para un resumen del estado de la cuestión sobre el metateatro ver Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011, pp. 9-16.

² He examinado variantes inusuales de teatro en el teatro en 2006, 2010a y 2010c; trampantojo, en 2009a, 2010b y 2011; *mises en abîme* no tradicionales en 2009b y 2011; pintura en el teatro, en 2010b. Con respecto a la formalización metateatral objeto de este trabajo, cabe aclarar que 'poeta' refería al escritor o dramaturgo.

³ Swislocki, 1998, respectivamente, pp. 70 y 60, sostiene que la comedia es réplica a la *Spongia* de Pedro Torres Rámila, que Tubau, 2008, p. 28 —en su estudio sobre la polémicas que Lope mantuvo con aristotélicos

Más recientemente Cornejo asevera que *Lo que pasa* es «brillante pero poco conocida», por lo cual «merece ser redescubierta»⁴. En efecto, si también se examina el abigarrado espacio discursivo que atraviesa su trama, el horizonte de sentido de la comedia produce un giro importante. Esta amplia zona del texto, muy ligada a situaciones que impactaron en la vida pública de Lope y que convergen en 1617, se conforma principalmente con juicios de valor sobre textos y autores de poesía y teatro, relaciones sobre la imponente fiesta de Lerma del mencionado año y panegíricos.

La coordenada que une tanta aparente diversidad y la comedia toda es la figura del poeta y su escritura, que trasluce en clave metateatral transida de ironía las controversias de Lope con Góngora y preceptistas aristotélicos, en paralelo con su infructuosa búsqueda de mecenazgo real. Por ende, como examinaré seguidamente, *Lo que pasa* configura una intensa lección metateatral de Lope sobre la valía y autopromoción de su figura de poeta, apelando a la exaltación de Felipe III en desmedro de la poderosa figura de su valido, el duque de Lerma. Pero esta constatación no se cierra en sí misma, pues así como la experimentación autorreflexiva es intensa en la producción final del Fénix, es evidente que también tiene notables manifestaciones durante su madurez creadora⁵.

Lope en pocas ocasiones acató la preceptiva aristotélica sobre la unidad de tiempo. Pocos años antes de su muerte escribió *La noche de San Juan* (1631), comedia admirable, «neoclásica a conciencia»⁶ —cuya ficción sucede en menos de diez horas— con una inusitada magnitud metateatral pues, además de escenificar su acto de escritura se contiene a sí misma con el rigor de un verdadero ejercicio teórico⁷. No obstante, en *Lo que pasa* había superado largamente esa condensación temporal.

La comedia se inicia con la ruptura entre Juan y Blanca, porque el galán había estado en las fiestas de Lerma sin la anuencia de su prometida. Juan decide actuar con premura, porque «en una tarde suceden /cosas que no dan lugar / a que en mil años se cuenten» (p. 300)⁸, pero Tomé replica «que aún queda sol en las bardas /y de aquí a la noche es jueves» (p. 300), por lo cual se permite introducir digresiones que alteran la percepción temporal de la ficción dramática⁹. Poco antes del final, Juan dice que el tiempo es breve

y gongoristas— estima que fue publicada poco antes de septiembre u octubre de 1617. Pero Swislocki no advierte Góngora -mencionado y aludido en *Lo que pasa* en varias oportunidades, como diré más adelante— había escrito en 1610 *Las firmezas de Isabela* que Jammes (Góngora, 1984, p. 21) considera ante el *Arte nuevo* (1609) «como un manifiesto literario contra la comedia nueva».

⁴ Cornejo, 2007 [en línea], respectivamente, p. 1 y 11.

⁵ Brito Díaz, 1990 demuestra que *La Dorotea* es el núcleo de la constante pero no siempre explícita reflexión de Lope en torno al escritor y su escritura. Al respecto Trambaioli, 2006, p. 152, denomina a *Los ramilletes de Madrid* (1615) «pre-Dorotea», por ser «exaltación propagandística de la figura de Lope» y «por lo mismo, una descarada manifestación de sus ambiciones políticas».

⁶ Dixon, Victor, 1996, p.68.

⁷ Ver Balestrino, 2009a.

⁸ Vega, *Lo que pasa en una tarde*, 1916. Las citas de la comedia corresponden a esta edición.

⁹ Entre otras, la explicación del aforismo «libros y casamientos se han de pensar diez años» (p. 301), de un alcaquí de Argel; la reprensión a Blanca —que había comido la cédula donde Juan prometía casarse con Teodora— con abundantes referencias mitológicas que derivan en su reflexión sobre «comerse con envidia» (p. 306); el cuento de la mujer preñada que muerde a un fraile (p. 306) y el del doctor (p. 312), además de varios chascarrillos (p. 312).

o largo, según la situación en que cada uno se halle (p. 314) y Tomé lo confirma certeramente: «[...] este dudoso día, / que un año pienso que fue» (p. 323).

El continuo socavamiento de la brevedad temporal de lo acontecido tiene un cambio muy importante en el cierre de la comedia, al provocar la ruptura de la virtual magia escénica¹⁰:

GERARDO Luces enciendan.
 JULIO Pues antes
 demos fin a la comedia,
 porque pase en una tarde
 y antes que luces se enciendan (p. 325).

Establecer la coincidencia entre la duración del espectáculo con el tiempo de la ficción inscrita en el texto significa que el título de la comedia, además de ser referencial, también alude metateatralmente a sí misma y a la maestría del poeta que la compuso.

LAS FIESTAS DE LERMA

El escritor y su acto de escritura también se perfilan con nitidez en la inserción de dos relaciones de las fiestas de Lerma de 1617. Lope había escrito relaciones de festejos antes de 1617, como la de las fiestas de Denia, en verso (1599), y la del nacimiento del príncipe Felipe, futuro Felipe IV (1605). Además, había hecho reescrituras de relaciones de festejos cortesanos en *La burgalesa de Lerma* (1613), *Los ramilletes de Madrid* y otras comedias¹¹. En estos casos las relaciones adquieren sentidos no previstos por el canon del género que las origina por su entidad reescritural y por formar parte de la trama de un texto de ficción.

Las fiestas de Lerma¹² se realizaron un mes antes de la escritura de *Lo que pasa*. A tal punto fueron «unas de las más importantes del reinado de Felipe III desde el punto de vista cortesano, nobiliario y escénico»¹³, que tuvieron repercusión internacional y generaron varias relaciones, además de la oficial que había encargado el duque de Lerma. Estos festejos, que en la comedia siempre se nombran como «fiestas de Castilla», dan pie para introducir una breve relación genérica, anticipatoria de las siguientes. Blanca, a partir del axioma «quien ama tiene en sí / todas las fiestas compuestas», enuncia espectáculos típicos de cualquier celebración —toros, cañas, comedia,

¹⁰ Se infiere que la validez de la orden está al margen de la realidad extraescénica. Swislocki, 1997, p. 70, por el contrario, se pregunta: «¿de qué sirven velas [...] si todo pasa a la luz del día?».

¹¹ Villarino, 2000, examina la reescritura de la relación de sucesos episódica que se inicia en *Los Ramilletes de Madrid*, continúa en *La portuguesa y dicha del forastero* y concluye en *Al pasar el arroyo*, comedias que Lope escribe entre 1615 y 1616. Las similitudes entre *Los ramilletes* y *Lo que pasa* no se limitan a incluir reescrituras de relaciones; además de refractar el mismo contexto de polémicas literarias, tienen coincidencias en la trama, personajes, acotaciones y en la configuración metateatral del escritor y su obra.

¹² Este sintagma refiere a la villa ducal sede de los festejos y a su gestor, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas.

¹³ García García, 2007, p. 203.

entremés— comparándolos con situaciones de una relación amorosa (p. 291)¹⁴. De tal modo adelanta su decisión a Tomás que, todavía con atuendo de camino, le acaba de anunciar la inminente llegada de Juan. Blanca responde que no estaban obligados de ir a las fiestas de Castilla «a los que Grandes no son», pues su galán «es un hombre particular» (p.292). Pero su criada pide a Tomé que le diga «algo» de las fiestas de Castilla, «así, con pluma sencilla / como aprendiendo a escribir» (p. 294). Tomé inicia su muy extensa relación anticipando la tesis burlesca de su relato:

TOMÉ	Oye con musa sucinta la historia de los lacayos, que es la que me toca a mí.
INÉS	¿De los lacayos?
TOMÉ	Sí.
INÉS	Di. (p. 294)

Ante su cautivada oyente inicia una vívida representación del bizarro escuadrón de «fama lacayosa» (p. 294) que concurrió a las fiestas, donde no falta la equívoca mención de dos símbolos de hidalguía cristiano vieja: la cruz en el pecho (p. 294) y los torreznos colgados como trofeos en la barriga de un lacayo gallego (p. 295).

Lope tenía plena conciencia del giro novedoso de esta nueva reescritura de relaciones. En el final de *Los ramilletes* (1615) Fabio dice que se ha contado «una relación moderna de la Jornada de Irún, /sin hacer memoria en ella / de los señores lacayos», por lo cual promete hacerlo esa noche, durante la cena¹⁵ y allí acaba la comedia. Pero tal apreciación le corresponde cabalmente a la relación de Tomé, reverso anticatónico de la relación de *Ramilletes*, centrada en la mención de personalidades de la alta nobleza¹⁶.

La tercera relación de *Lo que pasa* es formalmente atípica pues —además de ser reticente—¹⁷ se entreteje en un diálogo breve entre Gerardo, Juan y Félix, donde aparecen nombrados tres notables miembros de la alta nobleza:

GERARDO	¿Cómo las fiestas han sido?
D. JUAN	Como el dueño, que en grandeza, ostentación y riqueza mostrar, Gerardo, ha querido su piedad y religión (p. 304).

La respuesta de Juan identifica las fiestas con «el dueño» de las mismas, forma ambigua de mencionar al duque de Lerma. Las tres palabras que lo definen parecieran elogiosas pero, más que piedad y religión refieren su ilimitado poder material y

¹⁴ Determino que es una relación genérica porque no se refiere a ninguna fiesta específica sino a cualquiera, tal como lo demuestra la citación del repertorio canónico propio de tales festejos cortesanos.

¹⁵ Vega, 1930, pp. 503-504.

¹⁶ Cornejo, 2007, p. 9 observa que Tomé plasma el proyecto que enuncia Fabio, el lacayo de Marcelo, al final de *Los ramilletes*, de recordar a «los señores lacayos / [...] porque hay / mucha nobleza gallega, / y no es justo que se calle» (Vega, *Los ramilletes*, pp. 504).

¹⁷ Las formas verbales de los interlocutores son ambiguas: «dicen», «dijéronme», «digan».

simbólico¹⁸. La elusión del nombre propio del valido o de su título nobiliario contrasta con la evocación explícita del conde de Lemos y del hijo menor del duque, el conde de Saldaña, como respectivos autores de comedias que no se especifican. Mientras Félix refiere que alabaron una comedia suya —es decir, de Lope de Vega— imitada con «innumerable suma de artificios», Juan insiste en alabar la comedia que escribió el Conde de Lemos¹⁹.

Lope traspone la rivalidad sentimental de los dos galanes al plano metateatral para el autoelogio de su comedia que, prestamente Juan restringe, diciendo que la comedia del conde de Lemos supera el arte de las de Plauto y Terencio, aunque prefiere silenciar su crítica porque «no digan que es afición / de aquel fénix peregrino» (p. 305). La siguiente intervención de Gerardo desvía el tema de las fiestas de Lerma al de la poesía en España, produciéndose posiciones enfrentadas entre Félix y Juan. Gerardo vuelve a encauzar la evocación de las fiestas con un encendido elogio al conde de Saldaña y una reflexión final en la que estima que callar «es la mejor alabanza / pues donde ninguno alcanza, / ¿qué sirve escribir ni hablar?» (p. 305).

Este reticente comentario está en la antípoda de «los no pocos que toman las plumas» (p. 305). Lope también había puesto su pluma al servicio del duque en *Los ramilletes* y *La burgalesa*, pero este fragmento de *Lo que pasa* muestra que sus relaciones con Francisco Gómez de Sandoval fueron complejas y cambiantes. Ante tanta abundancia de palabra escrita en alabanza del duque, para quienes carecen de mecenas poderosos, el silencio es la mejor lisonja²⁰ y el inevitable desenlace es la inutilidad de la escritura y la opinión verbal.

Esta relación, a diferencia de las anteriores, no sucede en un espacio doméstico sino en la Casa de Campo, residencia de caza del rey, con sus jardines, estatuas, fuentes, laberintos, suntuosos ambientes y una sala de agua con surtidores que ofrecen inesperados trampantojos. No es un dato trivial que Teodora quiera ir al Prado, pero que Blanca opine «[...] que es mejor ir a la casa de Campo» (p. 297), desechando la posibilidad de ir a la huerta del duque de Lerma, en el denominado Prado Viejo²¹.

La huerta del Duque fue «uno de los espacios de poder (y de representación teatral) más importantes de la época de Felipe III», porque aquel «necesitaba controlar los espacios del ritual cortesano que estaba generalmente destinado a ensalzar la figura del Monarca»²². Por ello, la elección del escenográfico jardín que semeja una Arcadia, más allá de ser el marco propicio para el reencuentro de Blanca con su galán y la actuación de Tomé, disfrazado de jardinero, tiene un claro valor simbólico, al ser imagen del poder

¹⁸ Cornejo, 2007, p.6, interpreta que aquí Lope elogia a Gómez de Sandoval y Rojas, aunque sin nombrarlo, recordando que *En la burgalesa de Lerma* el duque es identificado como «dueño» y «el buen dueño».

¹⁹ Ver Cornejo, 2007, pp. 6-7 para las alusiones literarias y teatrales de esta particular relación. El mismo estudioso en apéndice transcribe un fragmento de la relación oficial de Pedro de Herrera, de 1618, y otro de la relación de Francisco Fernández de Caso (s/f). Es notable cómo en ambos segmentos se muestra la tesitura intensamente metateatral de la *Mojiganga de una comedia ridícula*, cuyo tema es ensayar la comedia *El adulterio de Marte* y *Venus*, que Herrera atribuye a Lope, nombrándolo indirectamente.

²⁰ La evasiva frase que alude a esta cuestión es «pues donde ninguno alcanza».

²¹ La huerta del duque es el referente topográfico de *El acero de Madrid*, cuya escritura es varios años anterior a *Lo que pasa*.

²² Arata, 2004, pp. 33 y 38.

monárquico, como lo confirman los tres panegíricos de Marcelo, el ex alférez que acaba de regresar de las guerras de Milán.

El primer panegírico es un encendido elogio en memoria de su protector, don Alonso Pimentel, general de caballería muerto en Vercelli, cuyas virtudes lo semejan a los legendarios Aquiles y Héctor (p. 300). El segundo evoca la estatua ecuestre de Felipe III que se había instalado frente al antiguo palacete de la Casa de Campo en 1616. El rey con su bastón en mano muestra poder y «tanto imperio» (p. 302). En la misma sintonía de grandeza y conquista, el tercer panegírico describe un retrato de Felipe III (pp. 311-312) que se encuentra en una de las salas de la Casa²³.

Es notorio que estos segmentos laudatorios, que muestran la cara opuesta del regocijo cortesano, desdibujan aún más la imagen del dueño de las fiestas de Lerma.

LA FIGURACIÓN DEL POETA Y LA DEFENSA DE SU ESCRITURA

Si bien la representación del poeta y de su escritura en casi toda la comedia es elusiva, en determinados pasajes es bastante explícita. Ciertos personajes en determinados parlamentos son voces heterónimos del escritor: Félix —transparente homónimo de Lope— recuerda las alabanzas que recibió ‘su’ comedia en las fiestas de Lerma, mientras Marcelo con falsa humildad se coloca en un plano inferior a Góngora, alegando que la evocación de la heroica muerte de Alonso Pimentel merece «la pluma del cordobés / Góngora, ingenio eminente, / no la rudeza de la mía» (p. 300). Más adelante admite que su admiración al rey podría traducirse en escritura, pero prefiere el silencio: « [...] Si yo pudiera / tomar la pluma... Pero adoro y callo» (p. 303). Por ello se compara con el pintor Juan Fernández de Navarrete: «Pintaba el Mudo entre la envidia fiera / de aquella edad. Muriose el Mudo y muerto...» (p. 303). Pero quien asume la voz de Lope con más peso e inflexiones más complejas es Tomé, cuyo nombre y talante recuerdan al burlesco heterónimo Tomé de Burguillos²⁴.

La insistencia de Inés apunta a reforzar que la musa de Tome es lacaya, situación que reiterará él mismo, al reconocerse «con ingenio burdo, / porque, en fin, soy poeta de obra gruesa» (p. 317). Sin embargo, poco antes del desenlace, declara ante Marcelo ser el responsable intelectual del enredo y, consecuentemente, del artificio de una comedia audaz.

TOMÉ Pues yo he sido el inventor
 y el que *Me fecit* pondré
 de aquella pintura al pie,
 como tú me des favor (p. 323).

Así como construye su autoimagen de poeta lacayo, varias alusiones irónicas a Góngora se filtran a lo largo del texto.

²³ Ambos panegíricos —que implícitamente son un pedido de amparo a Felipe III— contrastan con la breve y circunstancial referencia de Tomé a la actitud hierática y turbadora de Felipe II (pp. 301-302).

²⁴ Cornejo destaca la índole metateatral de las referencias implícitas de Marcelo sobre la poesía gongorista (2007, p. 11) y relaciona el apelativo Tomé con el lopesco seudónimo Tomé de Burguillos (2007, p. 5).

Sin duda el traslado del poeta cordobés a Madrid en abril de 1617 por haber obtenido una capellanía de Palacio —que se hizo efectiva el 15 de octubre de 1617— debió impactar a Lope. Pero más disgusto debió causarle que Góngora en las referidas fiestas formara parte de la comitiva del Cardenal de Toledo, Bernardo Rojas y Sandoval, tío del Duque de Lerma, como pareciera sugerirlo Tomé, mencionando la singular pluma de uno de los ingenios «que fueron allá» (p. 194). Además de las aparentes alusiones laudatorias de Marcelo/Lope, el calificativo «dudoso» que Tomé aplica a la tarde tan intensa que le tocó vivir pareciera remitir irónicamente a la *Fábula de Polifemo y Galatea*²⁵.

Poco antes del final, cuando Juan expresa que él y Blanca serán blanco de la murmuración del vulgo, la axiomática reflexión de Tomé, más que remitir al caso en cuestión, pareciera aludir a los efímeros sucesos de tanta pompa y señorío²⁶, como lo fueron los festejos de Lerma, cuyos ecos tienen tantas implicancias en la comedia:

Son en Madrid
los sucesos,
dígalo un necio y un sabio,
como las olas del mar,
que las que atrás se formaron,
a las que delante fueron
van deshaciendo y borrando.
¡[...], pues hallo
que los sucesos de hoy
a los de ayer olvidaron!

La sutil reflexión de Tomé/Lope corrobora implícitamente la afirmación que sostiene la andadura de este trabajo. La coordenada que recorre la comedia es la configuración metateatral de la figura del poeta y su escritura, que es capaz de atender todos los flancos de conflictos que lo desvelan en 1617: defender la valía de su trabajo haciendo una comedia espléndida, enfrentar con sutileza los embates de preceptistas aristotélicos y de Góngora y sus seguidores, demandando paralelamente la protección del monarca Felipe III, en desmedro de la contrafigura de su valido.

El tiempo es implacable, pero frente al olvido la pluma del escritor, que se menciona repetidas veces en la comedia, se erige contra las contingencias de la vida, Al fin, lo que permanece incólume es el trabajo del artista: su escritura.

²⁵ Alonso (1967, p. 63) dice «Lope tira piedras y esconde la mano: numerosas reticencias y claras burlas están esparcidas por su obra, pero muchas veces se escuda en decir que no [lo] ataca [...]».

²⁶ Estas palabras parecieran advertir la caída del valido en 1618.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, «Relaciones con Lope, en *Góngora y el «Polifemo»*, tomo I, Madrid, Gredos, 1967, pp. 60-63.
- ARATA, Stefano, «Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid», en P. Civil (coord.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Tomo I, Madrid, Castalia, 2004, pp. 33-52.
- BALESTRINO, Graciela, «Las alegres, avisadas y lectoras: el “Quijote” en “El vizcaíno fingido”», en *“El Quijote” en Buenos Aires*, ed. A. Parodi, J. D’Onofrio y J. Vila, Buenos Aires, Asociación de Cervantistas/Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 833-840.
- , «“Quién vio confusiones tantas?” Trampantojo y metateatro en “Dar tiempo al tiempo” de Calderón de la Barca», en *Letras del Siglo de Oro*, Actas del VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español, Salta, 16-18 de septiembre de 2009, 2009a, en prensa.
- , «“La noche de San Juan” de Lope de Vega o la magia del teatro», en *El siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates*, comp. N. González, G. Prósperi y M. Keba, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009b, pp.123-133.
- , «Identidad indiana y metateatro en “La villana de Vallecas” de Tirso de Molina», en *Búsquedas y discursos*, ed. O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, 2010a, pp. 87-95.
- , «Visualidad y metateatralización del poder en “Darlo todo y no dar nada”, de Calderón», 2010b, *Actas del VII Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, 27-30 de abril de 2010, en prensa.
- , «Erotismo, honor y honra en “El domine Lucas” de Lope de Vega», en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco «Entre cielos e infiernos»*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010c, pp. 351-356.
- , «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en “Mojiganga del mundinovo”», *Teatro de Palabras*, 5, 2011, pp. 119-141, <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf>
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (“La Dorotea”)», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 103-121.
- CORNEJO, Manuel, «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de “las fiestas de Castilla” en “Lo que pasa en una tarde”», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en línea] 37-1, 2007, <http://mcv.revues.org/1977>
- DIXON, Victor, «El post-Lope: “La noche de San Juan”, meta-comedia urbana para Palacio», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, ed. F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1996, 61-82.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, B. J. García García y M. L. Lobato (coord.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 203-245.
- GÓNGORA, Luis de, *Las firmezas de Isabela*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, p. 9-16, <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>
- SWISLOCKI, Marsha, «“Lo que pasa en una tarde”: comedia a contrarreloj», en *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 8-10 de julio de 1997), Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.) Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1998, pp. 59-70.

- VEGA, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, Madrid, 1617, BNE, Ms. autógrafo, Res. 92, edición digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/scclit/01482074090140759680035/index.htm>
- , *Lo que pasa en una tarde*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la RAE (Nueva Edición), *Obras dramáticas*, t. II, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Revista de Archivos y Bibliotecas, 1916, pp. 291-325.
- , *Los ramilletes de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la RAE (Nueva Edición), *Obras dramáticas*, t. XIII, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 469-504.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: “*Los ramilletes de Madrid*”. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96, 2006, pp. 139-142.
- TUBAU MOREU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Tesis doctoral, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2008/tdx-1114108-125241/xm1de1.pdf>
- VILLARINO, Marta, «Tres comedias de Lope de Vega y una relación en episodios», *Olivar* [en línea] 1, 1, 2000, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2883/pr.2883.pdf

La huella del *Abencerraje* en la obra *El príncipe constante*: ¿un caso de «maurofilia» literaria calderoniana?

Benedetta Belloni

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán

HACIA LA EXPLORACIÓN DE LA RAÍZ MAURÓFILA EN *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

En la primera jornada de la obra *El príncipe constante*, Calderón representa el episodio de la captura del musulmán Muley y de su liberación obtenida por mano del cristiano Don Fernando. El autor parece entonces valerse de la dinámica de una famosa escena de *La historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* para ponerla al servicio de sus personajes. Resulta llamativa la elección de recuperar e implantar tal escena en la obra calderoniana, y lo creemos no tanto por la función que desarrolla el episodio dentro del entablado dramático, cuanto por su significado. Sin embargo, nuestra reflexión no se dirige hacia la búsqueda de la significación que esta misma circunstancia dramática consigue otorgar al drama, sino hacia la indagación de una trascendencia más amplia y abarcadora que el mismo momento literario posee, y que creemos influye en cierto modo en la inclinación ideológica de Calderón, especialmente con respecto al tratamiento del tema islámico. Planteamos entonces una hipótesis según la cual, detrás de esta puntual opción autoral, sea posible percibir un ideal alternativo, un hilo conductor otro, diferente a los muchos —y totalmente compartibles— que las diversas y sólidas interpretaciones críticas han identificado. El primer paso hacia la valoración de esta alterna orientación interpretativa, que empieza justo a partir de ese mismo instante literario, se da con el análisis de los temas subyacentes a la célebre novela morisca.

El *Abencerraje* se revela a los ojos de todo lector concienzudo no sólo como una bella y elegante exhibición narrativa, sino sobre todo como el prototipo de un subgénero nuevo, una tendencia que George Cirot bautizaría siglos más tarde como ‘maurofilia

literaria¹. De hecho, más allá de enseñar sólo una envoltura bordada de refinamiento y exquisitez descriptiva, la novela propone llevar al lector hacia una actitud de reconocimiento de unos ideales concretos. Así expresa la nota preliminar a la narración en la versión del *Inventario*: «Éste es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narváez y el Abencerraje [...]»². A partir del primer instante, por tanto, el rasgo de ejemplaridad de la obra resulta evidente y asimismo la conducta del autor anónimo que mueve hacia la celebración de una «lección de generosidad»³. Y es precisamente el valor de la magnanimidad, tema dominante de la novela, que va a convertirla, como apunta Burshatin, en «a plea for peaceful coexistence»⁴, en un «sueño de tolerancia», según un comentario de Guillén⁵. El *Abencerraje* aparece en el panorama literario precisamente en un áspero momento de incomprensiones, en un difícil segmento de historia española en el que parece que no había ningún espacio para conductas tolerantes ni tampoco para posiciones intermedias de abertura hacia lo Otro⁶. Sin embargo, esta joyita literaria logra emerger con toda su potente carga de optimismo idealista. Contraaponiéndose a las circunstancias históricas contemporáneas, promueve en primer lugar la virtud de los dos protagonistas, unida a un enérgico propósito conciliador. El *Abencerraje*, entonces, favorece a nivel literario lo que en la realidad no se podía conseguir: exhibe, como sugiere López Estrada, un «imposible histórico»⁷. Presenta a dos arquetipos, a dos caballeros enemigos, que, a pesar de las divergencias en materia de creencia religiosa, se enfrentan respetuosamente. Márquez Villanueva patrocina la idea según la cual *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* se caracteriza por unos rasgos profundamente disidentes, configurándose como un acto intelectual de rebeldía criptoislámica. La novela se interpreta como un producto originado de manera consecuente a la actitud intolerante y persecutoria de las autoridades del tiempo, mostrándose como un solapada reacción de resistencia morisca o pro-morisca⁸. Justificando su visión crítica, Márquez Villanueva afirma que «detrás del *Abencerraje* hay ya hombres de saber y pensamiento, que dan a la maurofilia un respaldo teórico y la convierten en un alegato a favor de la tolerancia religiosa»⁹.

Ahora bien, una vez explorado el entramado ideológico subterráneo a la novelita morisca, nos interrogamos acerca del motivo por el cual Calderón eligió valerse del *Abencerraje* en la estructura de *El príncipe constante*. ¿Fue una mera necesidad literaria, funcional para la construcción de la fábula dramática o, detrás de esta precisa elección, podemos entrever otra perspectiva, otra disposición más bien ideológica? Considerada la tupida red de ideales y de valores vigentes en la misma novela, no creemos en la

¹ Ver Cirot, 1938.

² *El Abencerraje (Novela y romancero)*, p. 103.

³ López Estrada, 1990, p. 23.

⁴ Burshatin, 1984, p. 196.

⁵ Guillén, 1988, p. 113.

⁶ El momento histórico en el que la obra vio la luz se relaciona al período inicial del reinado de Felipe II. Sobre las cuatro distintas versiones del texto del *Abencerraje*, ver Carrasco Urgoiti, 1983, p. 45; López Estrada, 1990, pp. 11-14, D'Agostino, 1997, pp. 123-138.

⁷ López Estrada, 1990, p. 41

⁸ Ver Carrasco Urgoiti, 1983, pp. 45-47; Márquez Villanueva, 1984, pp. 119-120; López-Baralt, 1989, pp. 149-150.

⁹ Márquez Villanueva, 1984, p. 119.

casualidad de la opción autoral, al revés, sostenemos que la elección de Calderón parece perfectamente consciente y dirigida hacia la constitución de un segundo nivel de significación de su obra. Además, hay que recordar que el dramaturgo no era inexperto en el manejo de la materia morisca y de los temas islámicos relativos a ella. A nivel personal, en su infancia y juventud había sido testigo del dramático episodio histórico de la expulsión de 1609 y sobre todo de los efectos que provinieron como consecuencia. A nivel intelectual, en los años siguientes a la escritura de *El príncipe constante*, sabemos que Calderón dramatizaría el suceso de la rebelión morisca de 1568 en *El Tuzaní de las Alpujarras*, obra mejor conocida con el título *Amar después de la muerte*. Con toda probabilidad entonces, ya a partir de 1629, año de publicación de *El príncipe constante*, el dramaturgo se estaba dedicando al estudio del asunto morisco, cosechando y asimilando detalles históricos para luego desarrollarlos como temas en el proceso textual sucesivo de 1633. Quizás se pueda vislumbrar un propósito de continuidad entre las dos obras, no sólo por el motivo literario en común —el contraste entre cristianos y musulmanes—, sino también por una posición que abra a una concepción ideológica más amplia, inclinada hacia un ideal armónico entre individuos.

En *El príncipe constante* el dramaturgo vuelve a proponer el tema del conflicto cristiano-musulmán. Es evidente la estructura temática bipartita, centrada en la polarización de los dos conjuntos étnicos y religiosos contrapuestos: por un lado los portugueses cristianos, encabezados por Don Fernando y su hermano Don Enrique, y por el otro los marroquíes musulmanes, representados por el Rey de Fez y Muley. Calderón consigue construir la obra siguiendo unos códigos literarios bien definidos, elaborando rasgos temáticos precisos a través de la presentación de personajes opuestos. Sin embargo, a partir del episodio de la captura de Muley y de su liberación, esa anécdota literaria que, como hemos visto, es huella indiscutible del *Abencerraje*, la orientación de la disposición dramática parece cambiar. Una actitud de moderación se abre paso entre los caminos violentos de la ‘guerra santa’ y, en efecto, percibimos originarse un chorro de magnanimidad a partir de ese preciso instante literario.

El filtro moderado evocado por la novela morisca resulta patente, y no sólo en la presentación del conflicto sino también en la descripción de algunos personajes. Entre los protagonistas del drama, sólo el Rey de Fez muestra hasta el final la cara del fanatismo y del rigor. Delante de su ferocidad y de su afán de conquista, Fernando muda su postura de combatiente ‘activo’ y opta por luchar pacatamente, pero sostenido por la fuerza de la fe. Si prescindimos por un instante de los fijos papeles dramáticos atribuidos por Calderón a los personajes de Fernando y del Rey de Fez y pensamos en la carga simbólica que llevan en sí, nos damos cuenta de que nos estamos enfrentando a un proceso de configuración de unas alegorías afinadamente constituidas. Estamos delante de una reescritura alegórica calderoniana del mundo real, basada en la obsesiva y constante representación del conflicto entre Bien y Mal y reproducida mediante las figuras de Fernando, el mártir católico, y del Rey de Fez, el despiadado musulmán. En medio de este conflicto figurado pero igualmente real, Calderón sitúa la «lección de generosidad»¹⁰ del *Abencerraje* con la intención de aprovisionar de manera casi didáctica un ideal de respeto y tolerancia entre ‘leyes’ distintas. Lo que pensamos que el

¹⁰ López Estrada, 1990, p. 23.

autor aspira a defender, a través del implante literario del *Abencerraje*, no es tanto unas determinadas creencias religiosas cuanto el valor de los individuos y de su libertad, estimulando incluso un ataque contra la intransigencia de la autoridad y del poder. De hecho, recordamos las palabras de Caso González que comenta así el propósito del dramaturgo en el drama histórico *Amar después de la muerte*, obra sucesiva a *El príncipe constante*: «Calderón ha manifestado su oposición a la política oficial, a las tendencias y usos sociales de su época y a una concepción racista de la sociedad de su tiempo. Y ha defendido la dignidad caballeresca y genealógica de los moriscos bautizados, la necesidad de integración sin reservas y lo absurdo de unas marginaciones que no tenían el menor sentido»¹¹. También Case remarca el mismo punto de vista, afirmando que «Calderón se muestra razonable, ecuánime y hasta defensivo de los derechos de los moriscos»¹². Por tanto, parece seguro que la trayectoria dramática de Calderón se haya encaminado en cierto momento hacia el recobro de los ideales de la tradición maurófila renacentista. Quizás *El príncipe constante* forme parte de ese preciso período.

PLANTEAMIENTO DE UNA PERSPECTIVA ISLAMIZANTE
EN LA OBRA CALDERONIANA

Puesto que suponemos que la voluntad del dramaturgo sea la de promover un profundo sentido de conciliación y una proposición de garantía de los valores de convivencia armónica, proponemos una modalidad interpretativa de la obra en sentido ‘maurófilo’, es decir, aspiramos a una visión que abarque un descifre literario que intente plantear una actitud de convergencia entre dos ideologías corrientemente contrapuestas. Proponemos entonces evolucionar una relectura de algunas estructuras temáticas a través de una perspectiva dual cristiano-islámica. Pensamos que el personaje central de la obra, Don Fernando, puede acomodarse a una función conciliadora entre las dos dimensiones religiosas, o sea, revelarse como el eslabón que consigue enlazar la una a la otra posición. Por tanto, según nuestro punto de vista, el príncipe se articula en el drama como una figura *trait d'union* entre ambas doctrinas. Si procuramos entonces proceder a un fase de acercamiento hacia los supuestos valores islámicos relacionados a la figura de Fernando, primero sería necesario despojarle de todas las capas doctrinales católicas que lo revisten y desposeerle temporalmente de su identidad, para comprobar si pueda o menos asumir connotaciones igualmente plausibles en el sistema teológico islámico, sin que el resultado final calderoniano sea invalidado. Suponemos, por tanto, que «el recorrido ascensional»¹³ hacia la salvación, experimentado por el mismo protagonista en una dimensión cristiana, tal vez pueda ser admitido incluso en la esfera religiosa musulmana, demostrando que las diferencias en realidad se anulan al converger todas en dirección a un único y universal Principio Transcendente.

Inicialmente al príncipe le identifica la capacidad de luchar con vehemencia por su batalla, y sus belicosas palabras revelan el profundo sentido de guerra religiosa que le sobrecarga. Dirigiéndose hacia sus enemigos con respecto a la conquista de la ciudad de

¹¹ Caso González, 1983, p. 402.

¹² Case, 1985, p. 8.

¹³ Cancelliere, 2000, p. 31.

Tánger, afirma con fuerza: «porque la he de ganar a sangre y fuego / que el campo inunde, el edificio encienda»¹⁴. Al igual que un *mujahid*, el combatiente musulmán en su ‘esfuerzo’¹⁵ en el camino hacia Dios, Fernando se exhibe como un soldado de Cristo que lucha con firmeza su batalla hasta pensar en sacrificar su vida para el triunfo de la Fe. Después del episodio del cautiverio de Muley y de su liberación, sobre todo en el segmento específico del segundo acto —momento de la discutida ‘conversión’ del personaje¹⁶—, Fernando se dirige hacia un rumbo diferente y transita desde una situación de actividad hasta otra de aparente pasividad. Una vez cautivado y encarcelado por los enemigos musulmanes, el personaje se encuentra aparentemente inmovilizado, inactivo, pero, al mismo tiempo, logra asumir otras características distintas, las que lo llevan a inmolarsse y que lo elevan a la figura del mártir y del santo¹⁷.

La fe del príncipe se mueve en sentido paralelo a la constancia, virtud que Justo Lipsio “definió como la correcta e inamovible fuerza mental que nunca se exalta o se deprime por los eventos fortuitos o externos”¹⁸. Fernando, efectivamente, practica la constancia a lo largo de toda la obra, enfrentándose con tenacidad a todas las secuelas del hado. Muchas veces algunos personajes de la obra, incluso el mismo príncipe, remarcan su adhesión a esa específica virtud, de manera particular en la segunda parte, momento de la lucha contra el rigor y la obstinación sin piedad del rey de Fez. Afirma el infante cautivo: «Rey, hermano, moros / Cristianos, Sol, Luna, estrellas / cielos, tierra, mar y viento / montes, fieras, todos sepan / que hay un príncipe constante / y entre desdichas y penas / la Fe católica ensalza, / la ley de Dios reverencia»¹⁹. También para la doctrina islámica la constancia (ar. *as-sabr*), es una de las cualidades fundamentales para el creyente. El camino del fiel musulmán está repleto de llamamientos a la paciencia frente a todo tipo de pruebas y vicisitudes de la vida: por tanto, la lucha del creyente se fusiona solidamente con la constancia para lograr vencer las adversidades²⁰. El Corán anima al ejercicio de la constancia frente al sufrimiento, una conducta que lleva al conseguimiento de una grande recompensa por parte de Dios²¹. Fernando, en los momentos más oscuros de su padecimiento, consigue resistir. Frente a las humillaciones a las que le somete el soberano, el príncipe no carece de firmeza y tenacidad. Al Rey que se mofa de él diciendo: «Veré, bárbaro, veré / si llega a más tu

¹⁴ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 101.

¹⁵ ‘Esfuerzo’ es la traducción literal del término árabe *jihad*. La palabra es semánticamente significativa porque lleva en sí un doble sentido. El primero se refiere al «grande esfuerzo», o sea, al afán del creyente en la vía de la perfección hacia Dios. El segundo sentido corresponde al «pequeño esfuerzo», la lucha combatida en el camino de Dios.

¹⁶ Sobre la circunstancia de la conversión como momento central de la obra ver los comentarios de Dunn y Lumsden-Kouvel en Rodríguez Rodríguez, 2000, pp. 94-95.

¹⁷ Como sugiere Sloman, desde el momento clímax de la metamorfosis hasta el final de la obra Fernando muestra varios «grados de sublimidad» de fortaleza cristiana, simbolizados por la virtudes de la «patientia», «perseverantia» y «constantia», hasta llegar a alcanzar la condición definitiva de santidad. Ver Sloman, citado por Rodríguez Rodríguez, 2000, p. 96.

¹⁸ Delgado, 2006, p. 233. Sobre el tema de la influencia de Justo Lipsio en el teatro de Calderón, ver Paterson, 1989.

¹⁹ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 142.

²⁰ Ver azora II, 153 y 155-156.

²¹ Ver azora XXXIX, 10.

paciencia / que mi rigor»²², el infante replica sin vacilar: «Sí, verás, / porque ésta en mí será eterna»²³. A lo largo de su compleja vicisitud terrenal, Fernando interpreta por completo, como sugiere Sloman²⁴, la *fortitudo* cristiana, conformándose al mismo tiempo al imperativo islámico del ‘sé paciente’, dos conductas que representan en igual medida la primera etapa del camino ascensional, una fase que le guía hacia el paso sucesivo, o sea, la elección voluntaria del sacrificio en búsqueda de la libertad suprema.

La libre elección de Fernando de abandonarse a la muerte se interpreta como acto voluntario de rechazo de los valores materiales, connaturales en todo ejercicio humano, en favor de una firme aceptación de los valores celestes. Delante de la intimidación del Rey de Fez que le amenaza: «Daréte muerte»²⁵, Fernando contesta con una resignación llena de confianza en lo divino: «Ésa es vida»²⁶. El atormentado y cosciente cautiverio del príncipe llega a transmutarse en el único camino posible para lograr la libertad absoluta porque, como afirma Varey, «el dominio de sí mismo puede parecer otro tipo de esclavitud, pero si el hombre se domina a sí mismo para entregarse a Dios, encuentra la verdadera libertad, la que consiste en salir de la oscura cárcel de este mundo para entrar triunfante en el reino luminoso de Dios»²⁷. Para librarse entonces de los lazos del cautiverio mundano, hay un único camino que escoger. Y, finalmente, mediante el sacrificio, Fernando «se encuentra libre por su misma sujeción a la voluntad divina»²⁸. Pues en la misma actitud de sumisión del príncipe entrevemos la relación con el concepto de sometimiento tan fundamental en la perspectiva islámica. Precisamente hay que recordar que la palabra *Islam* es un término árabe, o mejor dicho, el infinitivo de un verbo que significa ‘someterse’, cuya raíz trilítera (s-l-m) da origen al mismo tiempo a la palabra *salam*, o sea, ‘paz’. En sentido general, se puede decir que la paz para el creyente se logra únicamente cuando se haya sometido a la voluntad divina. Dios tiene autoridad sobre todas cosas, es soberano en toda acción humana y su dictamen sentencia entonces el destino de todos los hombres. El concepto subraya de tal manera la idea del absoluto poderío de Dios, llevando a una consecuente consideración fatalista de la vida, sugiriendo igualmente una actitud de aceptación y sometimiento del creyente frente a la divinidad. En efecto, Fernando afronta todo tipo de sufrimiento engendrado por la intransigencia del Rey de Fez, ya que cree firmemente y profundamente en el plan misterioso de Dios²⁹. Se entrega totalmente a la fe hasta la consunción de su identidad mortal, en la plena convicción de la consecución de la meta deseada, esa experiencia ‘vivificadora’ que es la muerte³⁰.

Por tanto Fernando, «mártir de fe inquebrantable» según la definición de Cancelliere³¹, logra asumir al mismo tiempo el papel del *shahid* islámico³², es decir, se

²² Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 147.

²³ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 147.

²⁴ Sloman, citado por Rodríguez Rodríguez, 2000, p. 96.

²⁵ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 146.

²⁶ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 146.

²⁷ Varey, 1987, p. 187.

²⁸ Varey, 1987, p. 187.

²⁹ Ver Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, vv. 2560-2577, p. 191.

³⁰ Sobre el sentido de muerte ‘vivificadora’, ver Arcas Campoy, 2002, p. 63.

³¹ Cancelliere, 1992, p. 177.

adjudica la misión de ‘testigo de la fe’, al igual que en su dimensión cristiana. A través del sacrificio de su vida, el príncipe cumple un verdadero acto de testimonio y legitima de manera sincera su propia fe en lo divino. El infante se muestra como devoto creyente que testimonia la Verdad (ar. *haqq*) guardada en la palabra divina, dispuesto a consagrarse para defender la causa de Dios, llegando incluso a representar un modelo para los otros fieles³³. La muerte es la fase transitoria que le lleva a la ‘verdadera’ vida, así como indica el Corán: «No digáis de quienes fueron matados en el camino del Señor “están muertos”. No, están vivos, pero no los percibís»³⁴. Fernando, así como el buen creyente musulmán, emprende un camino hacia la Verdad, empezando un arduo recorrido repleto de dificultades y renunciaciones, un viaje espiritual y corporal arraigado en el ‘esfuerzo’ —*jihad*— hasta conseguir el reconocimiento de esa misma Verdad. Siendo autor de la *shahada*, la forma suprema de testimoniar la fe, a Fernando, el *mujahid* —el combatiente en el camino hacia Dios—, se le entrega finalmente el premio de la gloria y del honor, puesto que tiene asegurada la recompensa eterna en la otra vida³⁵. Así que, finalmente, el príncipe portugués alcanza la libertad suprema a través de su extrema decisión y obtiene, en la esfera teológica cristiana pero no en la islámica, la dimensión de santidad. Igualmente, para la ley religiosa musulmana, logra conseguir una posición privilegiada con respecto a los otros fieles, al haber acogido en su vida terrenal la invitación divina de vivir siguiendo el camino perfecto, con la intención de llegar a la contemplación de Dios el día de la Resurrección. Pues, al final, Fernando pide al inflexible Rey de Fez que termine con su vida rápidamente para que «pueda adelantar su gozo espiritual»³⁶ y alcanzar su libertad y su gloria en la dimensión celeste de manera definitiva: «La muerte sí, ésta te pido, / porque los cielos me cumplan / un deseo de morir / por la Fe, que aunque presumas / que esto es desesperación, / porque el vivir me desgusta, / no es sino afecto de dar / la vida en defensa justa / de la fe, y sacrificar / a él la vida y alma juntas; / y así aunque pida la muerte / el efecto me disculpa, / y si la piedad no puede / vencerte, el rigor presuma / obligarte»³⁷. El Rey de Fez, hasta lo último fiel a su intransigencia, no le concederá a Fernando la muerte física, y será el mismo príncipe que, tras los últimos padecimientos, dejará su cuerpo para librarse de los lazos terrenales y empezar su «*itinerarium in Deum*»³⁸, pero sólo después de restablecer el orden de todas cosas.

Referencias bibliográficas

ARCAS CAMPOY, María, «Miedo, muerte y vida en la escatología de la Guerra Santa», *Milenio: Miedo y Religión*, ed. Francisco Díez de Velasco Abellán, Madrid, Ediciones del Orto, 2002, pp. 63-69.

³² Nos referimos al sentido más tradicional que el concepto de martirio posee en relación a la escatología musulmana.

³³ Sacco, 2005, pp. 156-162.

³⁴ Azora II, 154, *El Corán*, 2003, p. 22. Otra azora que confirma el mismo concepto es la número III, 169-170.

³⁵ Ver azora IX, 20-21.

³⁶ Cantalapiedra, Rodríguez López-Vázquez, 1996, p. 189.

³⁷ Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 190.

³⁸ Cancelliere, 2000, p. 10.

- BURSHATIN, Israel, «Discourse, and Metaphor in the *Abencerraje*», *MLN*, 99, 2, 1984, pp. 195-213.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Fernando Cantalapiedra, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- CANCELLIERE, Enrica, «Estrategias simbólicas e icónicas del *Thanatos* en *El príncipe constante* de Calderón», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Juan Villegas, 3, 1992, pp. 177-189.
- , «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. Enrica Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 9-120.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. Fernando Cantalapiedra, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 9-78.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 2, 1983, pp. 43-56.
- CASE, Thomas, «Calderón y los moriscos», *Cálamo. Revista de Cultura Hispano-Árabe*, sept. 1985, pp. 8-9.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 393-402.
- CIROT, George, «La maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle», *Bulletin Hispanique*, vol. 40, n. 2, 1938, pp. 150-157.
- D'AGOSTINO, Alfonso, «“El Abencerraje” uno e quattro», en *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti Amici offerti a Beppe Tavani*, ed. Giuseppe Bellini y Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 123-138.
- DELGADO, Manuel, «Idea del príncipe cristiano y estoico en el teatro de Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 219-236.
- El Abencerraje (Novela y romancero)*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 1990.
- El Corán*, ed. Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2003.
- GUILLÉN, Claudio, «Individuo y ejemplaridad en *El Abencerraje*», *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 109-153.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión, 1989.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Introducción», en *El Abencerraje (Novela y romancero)*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 11-100.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El problema historiográfico de los moriscos», *Bulletin Hispanique*, 86, 1-2, 1984, pp. 61-135.
- PATERSON, Alan, «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», *El mundo del teatro español en el Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 275-291.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «¿Es humildad o valor / esta obediencia? Género y sentido de *El príncipe constante*», *Críticón*, 78, 2000, pp. 93-108.
- SACCO, Leonardo, *Kamikaze e shahid: linee guida per una comparazione storico-religiosa*, Roma, Bulzoni, 2005.
- VAREY, John E., «Sobre el tema de la cárcel, en *El príncipe constante*», en John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 177-187.

Entre alcahuetas anda el juego. *La francesilla* de Lope de Vega y dos novelas de Masuccio Salernitano

Diana Berruezo Sánchez

Universidad de Barcelona

El material novelesco procedente de Italia que leyeron insignes dramaturgos del Siglo de Oro incluye colecciones de cuentos como el *Decamerón* de Boccaccio, *Il Novellino* de Masuccio Salernitano, las *Novelle* de Matteo Bandello y los *Hecatommithi* de Giraldo Cinthio, algunos de cuyos argumentos fueron actualizados por el Fénix en sus obras. En *La francesilla*, por ejemplo, Lope recurrió al magma narrativo de los *novellieri* italianos, concretamente, al cuento XLV de *Il Novellino* que, como bien demostró Donald McGrady en su edición, inspiró la trama de esta comedia¹.

La francesilla es una obra que pertenece, por su cronología² y características, a la primera época de Lope, como atestiguan la gran cantidad de personajes que intervienen en ella, la desviación del galán y la dama respecto a los consabidos tópicos del teatro áureo y el carácter de síntesis de diversas fuentes y tradiciones. Se trata de un período de gestación donde los textos no ofrecen «un modelo de comedia urbana (léase de capa y espada) neto y definido»³, sino modelos *haciéndose*. De ahí que encontremos damas que no son honestas, aunque sí son ingeniosas y audaces; galanes «antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales»⁴, como el protagonista de *La francesilla* que, según apuntaba McGrady⁵, destaca por sus flaquezas, como también hallamos personajes que, en general, carecen de códigos morales y tipos recurrentes de la comedia, como el gracioso, que están en formación. No en vano, el mismo Lope recuerda que en

¹ McGrady, 1981.

² Según Morton y Bruerton (1968: 78) fue escrita en 1596.

³ Arellano, 1996, p. 58.

⁴ Arellano, 1996, p. 43.

⁵ McGrady, 1981, p. 47.

La francesilla se introdujo, por vez primera, la figura del donaire⁶. Más allá de la veracidad de este aserto y la discusión crítica al respecto⁷, importa señalar que se trata de una época de consolidación de lo que será una nueva comedia⁸.

Conociendo la labor compositiva de Lope de Vega, especialmente en su primera época, fuentes, referentes y modelos se entrelazan en una interesante amalgama literaria cuyo trazado no es siempre fácil de advertir. *La francesilla*, además de presentar motivos celestinescos, conjuga muchas otras referencias, como señaló McGrady: la *novella* XLV de Masuccio da las claves de la trama argumental, que Lope adapta a sus exigencias dramáticas; y *La Calandria* de Bibbiena (representada en 1513) aporta el tema del disfraz de Clavelia y el de los «gemelos que causan grandes confusiones», motivo derivado de los *Menechmos* de Plauto. Ambos temas —el del disfraz y el de los gemelos— adquirieron gran difusión gracias a la actualización que llevó a cabo la «Accademia degli Intronati» de Siena en *Gl'Ingannati* (1537), pues de ahí pasó a *La comedia de los engañados* de Lope de Rueda; a Bandello, II, 36; a los amores de *Felismena* en la *Diana* de Montemayor y a Ariosto, reelaboraciones, todas ellas, que conocía bien Lope de Vega⁹.

Otra característica de esa primera época es el ambiente prostibulario «que entronca con *La Celestina*, y a su través con las estructuras de la comedia antigua, en la que personajes como la alcahueta y la *meretrix* desempeñaban funciones claves»¹⁰. De ahí que el tipo de alcahueta retratado derive de «la madre Celestina», como se observa en la tía Teodora de *El acero de Madrid*, en la Dorista de *La francesilla*, en la Teodora de *Las ferias de Madrid*, en la Marcela de *La bella malmaridada* o en la Belisa de *El amante agradecido*¹¹. Sin olvidar el innegable influjo que ejerció la tragicomedia de Rojas en la obra de Lope de Vega, la presente comunicación quiere rastrear algún referente más que el Fénix pudo tener presente a la hora de perfilar el personaje de la alcahueta en *La francesilla*: el modelo que propone Masuccio en el cuento XII, cuya estructura guarda, además, paralelismos con la de la comedia lopesca.

IL NOVELLINO DE MASUCCIO SALERNITANO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

La colección de cincuenta cuentos que preparaba el escritor salernitano antes de su muerte se imprimió póstumamente en 1476, después de que algunas historias circularan manuscritamente por las cortes italianas desde 1450-57¹². Posteriormente, según

⁶ Según Oleza (2005: 354), «*La francesilla* inaugura a la vez dos tipos de donaire, uno masculino y otro femenino, que tendrán una importancia decisiva en la fórmula de la *Comedia Nueva*»; al estudio del donaire femenino, en el que entraría Clavelia, la protagonista de *La francesilla*, dedica Oleza su artículo. No obstante, Clavelia deviene también dama tracistista, pues para conseguir su amor inventa y ejecuta los ardidés necesarios, poniendo en marcha la tramoya de la segunda parte de la comedia. Es decir, los personajes no están claramente delimitados.

⁷ Arjona, 1939, pp. 1-21.

⁸ Cañas Murillo, 1995, pp. 75-95.

⁹ McGrady, 1981, pp. 50-56.

¹⁰ Arellano, 1996, p. 47.

¹¹ Arellano, 1996, p. 49.

¹² Petrocchi, 1961, p. 588.

atestiguan las numerosas ediciones de finales del siglo xv y primera mitad del siglo xvi, el texto se difundió profusamente en Italia y fuera de ella, pues varios de nuestros prosistas áureos leyeron los cuentos del salernitano y los adaptaron a sus creaciones literarias. Como explica Navarro Durán, el cuarto cuento de Masuccio inspiró el tratado quinto del *Lazarillo* y el noveno ofreció la idea para la construcción del relato. De la misma manera, el autor del *Abencerraje* escogió el cuento XXI para elaborar algunos elementos narrativos de la historia, y el cuento XLIX para recrear la historia de Abindarráez. Mateo Alemán tomó con esmerada precisión los cuentos XXXII y XLI para construir dos de sus novelas intercaladas, «Bonifacio y Dorotea» y «Don Álvaro de Luna», respectivamente, y leyó cuidadosamente el cuento XVI para crear el episodio del robo de los bolsos (II, iii, 6) en su *Guzmán de Alfarache*, el mismo que rescataron Alcalá Yáñez en *Alonso, mozo de muchos amos* (II, 3) y María de Zayas en el «El prevenido engañado» de sus *Novelas amorosas y ejemplares*¹³.

Entre los cuentistas españoles, destacan Joan de Timoneda, que recreó el primer cuento de *Il Novellino* en su tercera patraña¹⁴, y Cristóbal de Tamariz, que retoma los cuentos XIX, XLII y XLV para algunas de sus *Novelas en verso*¹⁵. También Sebastián Mey recrea el último cuento de Masuccio en su fábula XILX, la misma historia que ya había actualizado Francisco de Tárrega en *La sangre leal de los montañeses de Navarra*. En el teatro áureo, la historia XLVII de *Il Novellino* parece estar detrás de *El mejor alcalde, el rey* de Lope, de las versiones de *El Alcalde de Zalamea*, la atribuida a Lope y la de Calderón. El cuento XXXIII, el que inspiró la versión de Romeo y Julieta de Bandello (II, 9), comparte varios detalles —ausentes en la historia *bandelliana*— con la comedia *Castelvines y Montesés*; el cuento XXIX suministra el enredo en el último acto de *El galán castrucho*¹⁶; y el cuento XLV, como ya se ha indicado, inspira el argumento de *La francesilla* de Lope.

Los estrechos paralelismos que podemos establecer con los cuentos *masuccianos* atestiguan la lectura que prosistas y dramaturgos castellanos hicieron del texto italiano, del que no disponemos traducción al español. No obstante, la circulación de obras italianas por la Península Ibérica pudo poner en contacto a nuestros escritores con el texto de Masuccio, del mismo modo que hicieron las compañías italianas de la *Commedia dell'Arte* al teatralizar algunas historias *masuccianas*:

Del resto, per quella medesima strada dovettero diffondersi le novelle di Masuccio, alcune delle quali finirono intrecciate a quelle del Boccaccio (e di altri scrittori toscani) e si possono ancora oggi leggere in codici fiorentini. E quello dovette essere altresì il veicolo attraverso cui esse poterono arrivare anche in altri paesi d'Europa, se ne risentirono l'ignoto autore del *Lazarillo de Tormes* (1554) e lo stesso Shakespeare (*Romeo and Juliet*)¹⁷.

Para el caso concreto de Lope de Vega, además de la lectura directa o las representaciones, cabe pensar que el destierro en la ciudad del Turia (1589-91) pudo

¹³ Navarro Durán, 2007.

¹⁴ Romera Castillo, 1998.

¹⁵ Tamariz, *Novelas en verso*, pp. 57-58; pp. 60-63; pp. 78-83.

¹⁶ Molina, 2002, p. 1094

¹⁷ Reina, 2002, pp. 50-51.

servirle para conocer, directa o indirectamente, los cuentos del salernitano. Es interesante observar cómo Jordi Centelles, personalidad literaria de la vida social valenciana en la segunda mitad del siglo xv, ya había utilizado el cuento XLVII de Masuccio, el mismo que se actualiza en las dos versiones de *El alcalde de Zalamea*. A finales de siglo, Centelles se trasladó a Roma, como protonotario del papa Borja, donde tradujo al catalán el *Dictis et factis Alphonsi regis* de Beccadelli. En esa traducción, Jordi Centelles introdujo dos historias, la segunda de las cuales, *Ab justicia maravellosa*, remite a la *novella* 47 de Masuccio y/o a la *novella* 6 de Sercambi¹⁸. Es decir, para cuando Lope de Vega llegó a Valencia, el abundante material novelesco proveniente de Italia contaba con cuentos *masuccianos*, adaptados por Centelles (h.1500) o Timoneda (*Patrañuelo*, 1567), que sirvieron, posteriormente, a otros escritores valencianos, como Tárrega o Mey.

LA FRANCESILLA Y EL CUENTO XLV DE MASUCCIO

La francesilla, publicada en la *Parte XIII* (Madrid, 1620) y reimpressa en Barcelona ese mismo año, es un claro ejemplo del influjo *masucciano* en el teatro de Lope de Vega. La trama de la historia número XLV es como sigue:

Micer Alonso de Toledo, un leguleyo castellano que quiere estudiar en Bolonia, emprende su viaje y recalca en Aviñón. En la ciudad francesa, se enamora de una mujer llamada Laura, quien, tras observar el comportamiento del español, manda a una vieja criada —«una vecchia fante dotta e praticata nel mestiere»¹⁹— a concertar una cita, dándole las indicaciones necesarias para que el escolar pueda entrar, esa misma noche, en su casa. La condición que impone Laura para el encuentro son los mil florines del español, a cambio de los cuales satisfará su amor. Tras haberse hecho con el botín ya no quiere saber nada más de él, de manera que el escolar sigue su camino a Bolonia. Se hospeda en un albergue, donde, casualmente, también pernocta el marido de Laura, a quien le explica la razón de su melancolía y pesadumbre. El marido, que muy gentil era por naturaleza, quiere remediar tanta pena y le pide que le acompañe a casa. De nuevo en Aviñón, el marido pide a su mujer que devuelva los mil florines al escolar y, después, la envenena.

Un cotejo de los argumentos da cuenta de los paralelismos que existen entre la novela y la comedia, como ya señaló McGrady: en ambos casos hay un protagonista español que se enamora en Francia de una bella joven a quien dará los mil escudos que lleva como hacienda; el español es engañado (por Laura, en la novela, y por Dorista, en la comedia), de manera que acaba vendiendo el caballo para proseguir el viaje; en una posada, el protagonista topa con un caballero a quien explica lo ocurrido sin saber que es, precisamente, el tutor de la dama (el marido, en un caso, y el hermano, en otro); y, por último, para devolver la honra y los mil escudos al español, el tutor se lo lleva a casa con ánimo de vengar la burla sufrida. A partir de aquí, las tramas difieren, ya que en el caso italiano el final es trágico y el enredo español acaba felizmente.

La manipulación de las fuentes a manos de Lope de Vega sigue, casi siempre, los imperativos de la comedia, convirtiendo la historia en una trama mucho más compleja.

¹⁸ Durán, 1987, pp. 21-36.

¹⁹ Masuccio, *Il Novellino*, p. 514.

Por eso, el caballero español de *Il Novellino* sufre aflicción por la burla, mientras que el homónimo de *La francesilla* sufre por amor, pues tiene claro que el engaño no ha sido efectuado por la dama, sino por esa malvada y vieja criada de nombre Dorista. A esta diferencia, el Fénix añade personajes e introduce intrigas secundarias, como la de Teodoro y Elisa, con el fin de dar mayor enredo y mayor entretenimiento a su comedia.

Asimismo, las damas de ambos textos se oponen en sus comportamientos: Clavelia²⁰ es una mujer bella, casta y honesta que rechaza a todos sus pretendientes (Filiberto, Leonardo y Octavio, su futuro esposo); Laura, en la novela, es sumamente bella, pero nada honrada, pues es ella quien manda a la criada por el mancebo y el dinero. Además, la «vecchia fante» de la novela adquirirá mayor protagonismo en la comedia, de manera que será Dorista quien corrompa a Clavelia para así ganar ella el botín. Como indica McGrady, las criadas en ambas tramas son distintas:

Lope acentúa las características negativas de la anciana sirvienta de su heroína, haciendo a Dorista codiciosa y hechicera, amén de alcahueta; la criada de Masuccio es una figura pálida y pasiva, mero instrumento de su ama, mientras que Dorista es un demonio desencadenado (paradójicamente, resulta simpática, a pesar de su maldad, coincidiendo en esto con Celestina)²¹.

En efecto, Dorista, siguiendo el modelo hispánico de *La Celestina*, es una vieja alcahueta, embaucadora, que corrompe la honra de su dama a cambio de riqueza, codiciosa, interesada, hechicera y remendona de virgos. Ahora bien, Dorista es la dueña de Clavelia y aprovecha la ocasión para enriquecerse intermediando en los amores de su señora, mientras que Celestina tiene múltiples oficios sin llegar a servir a nadie²². Dorista es, en realidad, una criada-alcahueta que ayuda a su señora no por lealtad, sino por interés, alejándose así del modelo servicial del cuento XLV, que pertenece a la tradición italiana de las *novelle*²³. Sin embargo, existe otra criada *masucciana* que comparte más rasgos con Dorista, la «vecchia feminella» del cuento XII, que Lope pudo tener presente al componer su comedia.

²⁰ La edición de McGrady fija el texto siguiendo el manuscrito Gálvez, que difiere sustancialmente de la única versión impresa en vida del autor, la *Parte XIII*, cuyas variantes anota al final del volumen. En la versión manuscrita, la protagonista se llama Clavelia (y así figura en la edición de McGrady, que sigo), mientras que en la versión impresa se llama Clavela (como figura en Lope de Vega, *La francesilla*, ed. J. Gómez y P., 1993, pp. 689-785).

²¹ McGrady, 1981, pp. 52-53.

²² Como nos dice Pármeno, ella fue «labradora, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» (Rojas, *La Celestina*, p. 257); y, como recuerda Lucrecia, también «vendía las moças a los abades y descasava mill casados» (Rojas, *La Celestina*, p. 316).

²³ La tradición *boccacciana* presentaba a criadas que no enredaban la trama, sino que actuaban como vehículo a través del cual la señora conseguía sus fines, como hace Laura con su criada en el cuento XLV de *Il Novellino*. En *Decamerón* II, 2; II, 5 y VII, 1, por ejemplo, la criada sirve de intermediaria entre los amantes sin recibir nada a cambio. Incluso en *Decamerón*, IV, 10 la criada defenderá a su señora asumiendo ella la culpa y declarando que ha sido la amante de Ruggieri. En VII, 8, Sismonda consigue burlar al marido haciéndole creer que la criada se ha acostado con Ruberto; será la criada, por tanto, siempre servicial a la señora, quien reciba la brutal reprimenda del marido. En *Decamerón*, VIII, 4, la criada es puesta en el lugar de la señora para que el pretendiente piense que es ella. También hay ejemplos, como II, 9, en que la criada es sobornada con dinero. En este caso, sin embargo, no se trata de una relación amorosa ilícita, sino una historia en la que se demuestra la castidad y la honradez de la esposa.

LA FRANCESILLA Y EL CUENTO XII

El cuento número XII de *Il Novellino* se estructura de forma similar a la comedia de Lope: la primera parte de la novela está protagonizada por una vieja alcahueta que, a petición de un gentilhombre —cuyo nombre el narrador prefiere callar—, urdirá la trama del relato, como en la comedia, aunque, en esta ocasión, la criada-alcahueta actúa por iniciativa propia. La segunda parte prescinde de la medianera y se vertebra alrededor del gentilhombre, en el caso de la novela, y alrededor de la dama, en la comedia; en ambos casos, los protagonistas se disfrazan para conseguir al ser que aman: el gentilhombre lo hará de dama viuda y Clavelia, de *francesillo*.

El argumento del cuento XII empieza con la llegada de Trofone —un viejo marido celoso— a Salerno, donde, atraído por la prosperidad, abre un albergue y encierra a su esposa en una casa cercana. De esa joven se enamora un gentilhombre que, para satisfacer su amor, usa las artimañas de una vieja alcahueta, vendedora de afeites. La medianera consigue hablar con la joven esposa fingiendo venderle algo, del mismo modo que hará Celestina en casa de Melibea. Una vez conseguido el objetivo, la alcahueta desaparece y es el joven quien, con los amigos, urde la trama. Deciden hospedarse en el albergue de Trofone, a quien piden que custodie a la viuda que los acompaña, hija del conde de Sinopoli. El ventero alberga a la viuda en su propia casa, bajo los cuidados de su mujer, para que no sufra ninguna burla en la posada. La viuda es, en realidad, el gentilhombre disfrazado. Con ese ardid consigue burlar al marido celoso y gozar toda la noche de la joven esposa.

En cuanto a la alcahueta se refiere, la *novella* nos presenta a una vieja persuasiva, pues es ella quien «accortamente la trama tessea»²⁴. Primero, alaba la belleza de la joven: «ch'io dico da vero, avvisandote che per tutta questa terra è voce che tu sei la più bella donna di questo reame»²⁵; y, segundo, ensalza las virtudes del enamorado para convencer a la joven de que las intenciones son honestas; incluso finge que el gentilhombre se contentaría con tenerla como amiga en el sentido trovadoresco.

Como otras alcahuetas de la tradición, la «vecchia feminella» también miente y embauca. Por ejemplo, la joven quiere que el gentilhombre sepa el amor casto que siente hacia él, pero prefiere que lo mantenga en secreto y no se jacte de ello ante los amigos. Ante este requerimiento, la mensajera no tiene reparos en mentir y decir que el joven es muy prudente. Afirmación que desmiente el propio comportamiento del gentilhombre, pues tras un primer encuentro, este reúne a una *brigata* de amigos a los que cuenta el secreto impuesto por la amada. Por otro lado, la dama, tras sentirse loada por la vieja alcahueta, se olvida del desdén y la frialdad que había mostrado inicialmente, igual que harán Melibea y Clavelia; la dama escucha atentamente el nombre del amante y recibe, amorosamente, un anillo de oro de él.

El retrato de la «vecchia feminella» no nos muestra a una de las criadas leales que ayuda en los amores de su señora, como ocurría en el *Decamerón*, sino a una de esas alcahuetas, como la del *Pamphilus* o *De amore*, que intermedian en los amores de forma

²⁴ Masuccio, *Il Novellino*, p. 239.

²⁵ Masuccio, *Il Novellino*, p. 239.

interesada²⁶. Según el gentilhomme del relato *masucciano*, se trata de una «certa feminella sua domestica, la quale vendendo alcune coselline da donne per tutta la città andava»²⁷, es decir, una vieja dedicada a quehaceres que le reportan beneficios, como vender afeites, e intermediar por interés: «E fatto a quella il suo volere un giorno manifesto, e con larghe promesse ordinatole quanto era di bisogno, contentissima di servirlo, da lui brevemente si partì»²⁸. La «vecchia feminella», por tanto, se aleja de la figura servil de la criada y se acerca a Dorista, pues ambas aprovechan la ocasión para enriquecerse.

Dorista, sin embargo, también se vincula a la tradición de las criadas de las *novelle*, pues sirve a su señora y media en sus amores. Después de que Feliciano se hubo encontrado con Teodoro en la posada, de regreso a León de Francia, Clavelia se ve en apuros, pues no quiere que su hermano se entere de su deshonor, y pide ayuda a su criada: «Dorista, ¿qué puedo hacer?, / que mil cosas me desmayan»²⁹. Dorista, como buena criada, da consejos a su señora, «dale aviso en un papel del peligro y del remedio»³⁰, aunque de forma interesada, pues no quiere que se descubra su estafa. En cuanto Clavelia asume el papel de dama tracista, como hacían las ingeniosas damas del *Decamerón* o como hace el gentilhomme del cuento *masucciano*, la criada se convierte en un instrumento de auxilio para ella, vinculándose, así, con la criada servil de las *novelle*.

CONCLUSIONES

Lope de Vega, al componer el argumento de *La francesilla*, se inspiró en la trama del cuento XLV y pudo tener presente el cuento XII para estructurarla, especialmente si se atiende al papel que juega la alcahueta: en la primer parte, desempeña un rol activo, urdiendo la trama del enredo, mientras que, en la segunda, desaparece dejando protagonismo a la traza del gentilhomme (en el cuento) o de la dama (en la comedia). El personaje de Dorista encuentra un innegable referente en la tradición hispánica de la *Celestina*, alcahuetas que mienten, embaucan y venden afeites; sin embargo, dados los paralelismos de la comedia con el cuento XLV de Masuccio no puede extrañarnos que también usara el cuento XII para crear al personaje de la alcahueta, pues la «vecchia feminella» también es una vieja que vende afeites, es intermediaria, miente, alcahuetea, embauca, enreda la trama para su propio interés, se lamenta de su vejez y alienta a la joven a gozar de la juventud, como harán Celestina y Dorista.

²⁶ Recuérdese que la alcahueta ayudará a Pánfilo en sus amores con Galatea, pues ella es su confidente, advirtiéndole previamente que «un regalo oportuno produce y multiplica beneficios» (*Pánfilo*, p. 121).

²⁷ Masuccio, *Il Novellino*, p. 239.

²⁸ Masuccio, *Il Novellino*, p. 239.

²⁹ Lope de Vega, *La francesilla*, vv. 1576-1577.

³⁰ Lope de Vega, *La francesilla*, vv. 1578-1579.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO, *Pánfilo o El arte de amar*, ed. Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona, Bosch, 1977.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1995*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, ed. María Hernández, Cátedra, Madrid, 1998.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 1995, pp. 79-95.
- DURAN, Eulàlia, «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, 36, 1987, pp. 21-36.
- MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino nell'edizione di Luigi Settembrini a cura de Salvatore Silvano Nigro*, Milán, Rizzoli, 2000 [1990].
- MCGRADY, «Introducción», en Lope de Vega, *La francesilla*, Charlottesville, Virginia, 1981, pp. 3-60.
- MICHAUD, Monique, «Masuccio, Tamariz, Alemán: de l'histoire licencieuse à la nouvelle exemplaire», *La licorne*, 48, 1998, pp. 329-341.
- MOLINA, Julián, «Prólogo», Lope de Vega, *El galán Castrucho*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Milenio, Lérida, 2002, t. 3, pp. 1087-1102.
- MORLEY, G. y Brueton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Masuccio y la novela española de la Edad de Oro», *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, ed. Nieves Muñiz, Florencia, Franco Cesati, 2007, pp. 233-252.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género», *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 351-382.
- PETROCCHI, Giorgio, «Masuccio Salernitano», *Letteratura italiana. I minori*, Milán, Marzorati, 1961-1962, t. 1, pp. 587-594.
- REINA, Luigi, *Masuccio Salernitano. Letteratura e società del Novellino*, Salerno, Edisud, 2002.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. Russel, Madrid, Castalia, 2001.
- ROMERA CASTILLO, José, «Organización semiótica textual en Juan Timoneda (patraña tercera) y Masuccio Salernitano (N.1)», *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1998, pp. 372-384.
- ROTUNDA, Dominic P., «The Guzmán de Alfarache and Italian Novellistica», *Romanic Review*, 24, 1933, pp. 129-33.
- TAMARIZ, Cristóbal de, *Novelas en verso*, ed. Donald McGrady, Virginia, Charlottesville, 1974.
- VEGA, Lope de, *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Virginia, 1981.
- , «*La francesilla*», *Comedias IV*, ed. Jesús Gómez y Pilar Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.

«He hallado las Indias en este hombre»: América en el teatro de Agustín Moreto

Héctor Brioso Santos

Universidad de Alcalá

Es harto sabido que América no tiene una presencia ni constante ni demasiado importante en el teatro áureo. En la mayoría de los autores, con un puñado de limitadas excepciones en forma de piezas monográficas, las Indias Occidentales, sus paisajes y sus gentes quedan reducidos a un sinnúmero de lugares comunes, topónimos soltados casi al azar —generalmente como sinónimo de lejanía, de difuso exotismo o de riquezas más imaginadas que reales— de tanto en tanto en comedias y piezas breves.

La otra vertiente, quizás de más peso, es la aparición de indianos, a los que también puede llamarse *peruleros* o *chapetones* de Indias: unos personajes con ribetes más cómicos que serios, más materialistas que espirituales y más costumbristas o satíricos que otra cosa. Suelen hacer las veces, en el teatro y en la novela, de víctimas de estafadores masculinos o femeninos, o bien objeto de los deseos poco santos de jóvenes casaderas o de galanes a la caza de una dote. Lo que suele definir a casi todos ellos es su cierta marginalidad: geográfica —proceden de Ultramar, una lejana frontera—, social —son desclasados y retornados—, moral —se han enriquecido en forma dudosa—, teatral —sirven de *deus ex machina* argumental, pueden quedar *sueltos* o aparecer como figurones— y hasta en la moda y la cortesía típicas de las comedias de capa y espada, ya que no conocen bien los usos y vestimentas de la Corte, a la que han acudido para pretender o para disfrutar de las riquezas lejos de la fronteriza América¹.

¹ Para una idea general de la presencia de América en el teatro áureo, dejando al margen la vasta bibliografía cervantina, pueden consultarse con provecho los trabajos clásicos de Medina, 1917; Franco, 1936; ; Morínigo, 1946; Miró Quesada, 1948; Campos, 1948; Dellepiane, 1954; Urriaga, 1965; Dille, 1988; ; Shannon, 1989; Ruiz Ramón, 1989; Martínez Tolentino, 1991; Rípodas, 1991; Dixon, 1992; y otros, así como Cañedo-Arellano y Brioso Santos, 2001.

Como tantas veces se ha afirmado acerca de otros dramaturgos, la presencia de América o de las Indias en la producción moretiana es escasa, pero también reveladora incluso en su escasez. Porque hay que recordar que resulta tan significativa la mención de lo americano y su consideración en algún grado, como su ausencia.

En las obras mayores de Moreto no encontramos ninguna de asunto americano al estilo de las conocidas piezas monográficas de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón, entre muchos otros. Pero no olvidemos que varias de esas obras americanas fueron piezas de encargo y cabe pensar que nuestro dramaturgo no debió recibir este tipo de solicitudes de familias nobles o de estirpes indianas, como los Pizarro en el caso de Tirso.

Pero la falta de esas obras especializadas no es rara en la mayoría de los dramaturgos de la época, más bien al contrario: muchos de ellos se limitan a acusar la presencia de lo americano en forma de alusiones menudas y pasajeras, aparentemente insustanciales o incluso triviales. Y es el expurgo de esas menciones superficiales algo muy necesario para el establecimiento de la imagen de América en el teatro áureo, así como en otros géneros de la época. Así lo han reconocido tácitamente hasta los estudiosos más contrarios a que se establezcan catálogos de temas de nuestros escritores clásicos, tales como Diana de Armas Wilson o Mary Gaylord².

Vayamos, por consiguiente, a los entremeses de Moreto, sin duda el minero más abundante de alusiones americanas de toda su producción.

En el entremés de *Alcolea*, una curiosa trama de *miles gloriosus*, se canta esta seguidilla:

Cuando quiere tu boca
cargar de perlas,
en las Indias se pone
en dos carreras.
(t. 2, p. 309, vv. 61-64)

Versillos en los que se pone bien de manifiesto el tono ligero y superficial de muchas de estas alusiones a Occidente fundadas, como hemos indicado, en el exotismo, la lejanía geográfica y el tópico de la riqueza inagotable de las minas y pesquerías —en este caso, de perlas— de aquellas lejanas tierras. El contexto matonesco y chulesco, de jaques y buscavidas, añade el resto al desprestigio de lo americano, aquí matizado por lo festivo de la pieza.

En otro entremés, *La mariquita*, el panorama es muy similar: la graciosa pretende hacerle creer al bobo que se han casado porque él es simple a la par que un rico sobrino de un doctor. Ella, como buena buscavidas de rompe y rasga, se llama Quiteria, por si el espectador tuviese alguna duda, y es más pobre que «el pelo de la masa» (v. 10; t. 2,

² Esas estudiosas han denostado los acercamientos tradicionales a la cuestión basados en la recolección antológica de las alusiones literarias a América y lo americano por considerarlas simples *inventarios* de citas (Wilson, 2003, pp. 28-30), pero ellas mismas también han caído en esa tentación en sus propios estudios, aunque sus series de ejemplos sean más asistemáticas (Gaylord, 2006, pp. 83-84). Y, desde luego, no parece lógica la alternativa por ellas propuesta de hacer lecturas «intersticiales» o libres e imaginativas del corpus literario americanista del Siglo de Oro, según ha propuesto la misma Wilson (2003, p. 6). Véanse, para estas y otras cuestiones, nuestros trabajos de 2005, 2007 y 2010.

p. 522). Para encarecer su astuta maquinación y solicitar la ayuda de sus cómplices —que tienen que corroborar su absurda historia—, la Graciosa les ruega:

Que me ayudéis a emprender
la más nueva y la más rara
cosa que nadie ha intentado
desde el Pirú a Dinamarca.
(t. 2, p. 522, vv. 5-8)

Donde Perú, bien conocido topónimo americano en el Siglo de Oro, hace de verdadera antípoda geográfica de Dinamarca, los dos confines cómicos del mundo según una plebeya pobre e ignorante que disparata en un entremés, lo que nos permite pensar que estos nombres sonaban a algo en los oídos del español común de entonces. En todo caso, hallamos la misma trivialización de las Indias, que sirven a un propósito secundario, muy subalterno en la obrita, como simple hito en una enumeración geográfica tan arbitraria como ridícula, típica del *poeta ludens* del género menor, en este caso Moreto.

En *El aguador* se menciona el chocolate en otro contexto: doña Estafa, una buscona presuntuosa que acaba de dejar a su prometido don Desperdicio por juzgarlo poca cosa para ella (y porque ya le ha sacado el dinero), está a punto de ser, a su vez, estafada por su antiguo novio y un amigote. En el diálogo con su criada exige un tratamiento de señoría y cuando lo recibe de la sirvienta lo celebra como mejor que el chocolate del desayuno:

¡Qué cosa tan regalada,
qué dulce y qué sustanciosa!
Dádmela por las mañanas
en lugar de chocolate.
(t. 2, p. 541, vv. 94-97)

Sabemos que el tabaco y el chocolate fueron dos de las más extendidas manías y modas sociales del xvii, ambas procedentes de América. Y, de hecho, en otro entremés moretiano, *Las galeras de la honra*, volvemos a encontrar el tópico chocolate en medio de otra chusca situación: una de las penitentes de la honra y la opinión de este entremés de desfile de figuras es una mujer de cierta posición que tolera que su marido tenga una querida y hasta recibe a su rival en su propia casa:

la suelo traer a casa,
porque no canta muy mal,
y la aplaudo y la festejo,
y anda luego sin parar
el chocolate de espuma
hasta que no puede más.
(t. 2, p. 728, vv. 24-29)

Y la solución que le ofrece Borja, juez de las honras mal entendidas, es la siguiente, en forma de canción:

Échala en el chocolate
 dos onzas de rejalgar,
 más no se le dé muy frío
 porque le puede hacer mal.
 (t. 2, p. 728, vv. 32-35)

Recuérdese que el rejalgar era el nombre popular del arsénico.

El mismo Moreto menciona el chocolate hasta en otras cuatro comedias, según María Luisa Lobato. Como reza la acotación, el falso valentón deshuellacaras del *Entremés de los galanes* toma tabaco antes de una de sus exhibiciones de presunto valor (acot. v. 72, t. 2, p. 643). Y no es inútil recordar que tal afición estaba tan extendida que aquí alcanza a un matón de tres al cuarto y que un lexicógrafo como Covarrubias escribía estas palabras en su *Tesoro* de 1611, que no me resisto a citar aquí:

Yerba bastante conocida, que reducida en polvo se toma para expeler las humedades del cerebro. Algunos le toman buscando el gusto que perciben o aprehenden en el olfato, con tanto vicio que no faltó quien dijese que tiene hechizo, por ver la fatiga y solicitud con que lo buscan y se melancolizan estos cofrades del tabaco cuando les falta. [...] El primero que la descubrió fue el demonio.

Más significativa es la mención de América como tal en el gracioso *Entremés de doña Esquina*. En él, doña Esquina está elogiando a su galán, rico pero feo, ante sus amigas y recurre a un consabido término de comparación para encarecer la riqueza y generosidad de su amante:

Porque véis, todo eso es nada y no os asombre,
 porque he hallado las Indias en este hombre
 que ha dado en visitarme aquestos días.
 El bien de Dios he hallado, amigas mías,
 porque me da el dinero a borbotones
 y me trae los regalos a chirriones.
 (t. 2, p. 695, vv. 13-18)

Aunque a renglón seguido añade que también le parece feo como el diablo «porque es tosco y trae siempre zapatones / y le hacen muy grandísimos brahones» (vv. 21-23). Pero el dinero americanizado que recibe le permite *desquitarse*, en sus propias palabras, de la vulgar visión del dadivoso: «a dinero desquito lo que paso» (v. 30).

Y es el caso que, cuando doña Esquina sale a ver a un galancete rubio del que está encaprichada y a un indiano a su misma casa porque «en fin, / cuatro escudos más no dañan» y a algún otro querindongo, sus amigas se comprometen a cubrirla y excusarla si vuelve el rico, aunque al final le contarán a ese galán feo varias historias que no dejan bien a doña Esquina. Recapitulemos: doña Esquina cree haber hallado las Indias en un amante bien provisto de riquezas así americanizadas, pero no deja de tener a un verdadero indiano en la nómina de sus financiadores, aunque como uno más de ellos,

³ Lobato, 2003, p. 541, n. 97.

sin darle importancia. De nuevo, entonces, trivialización, tópico de la riqueza y tópico no menos recurrente del indiano, en especial visto como adinerado y como víctima propiciatoria de la rapacidad femenina y la picaresca.

El tipo del indiano vuelve a aparecer en un entremés ya mencionado, *Las galeras de la honra*, pero por persona interpuesta. El juez de honras presuntas que es Borja recomienda a una jovencita casadera a la que sus padres quieren meter en un convento que imite a la hija de un indiano, «que con tres a un mismo tiempo / se quiere agora casar» (vv. 131-133; t. 2, p. 732). Aquí adivinamos a la doncella atrevida y no poco arribista que se alza ridículamente a mayores, quizás impulsada por los dineros de su padre, un colono retornado de la siempre pingüe América. Y no es casualidad que los indianos y sus familias hayan ingresado por derecho propio entre la fauna variopinta, pero aplebeyada y grotesca, del género menor.

Hemos dejado para el final la guinda del pastel. En el metateatral *Entremés del poeta*, un disparatado y fingido poeta dramático hace la lista de sus obras que han llegado a verse en los escenarios. La trama no tiene desperdicio porque se trata de dos compinches que van de camino. Uno de ellos explica al otro que se propone burlar a una compañía teatral fingiéndose dramaturgo. Cuando los comediantes le preguntan al impostor por su producción, éste menciona, entre otras quimeras, una porción de obras de todo tipo que le permitirá al director no volver a tener que recurrir a otros poetas:

Nunca yo suelo comenzar por una.
Desde hoy no tiene que buscar poetas,
comedias entremeses, chanzonetas,
bailes, loas de entrada, autos divinos,
palenques, tramoyones, desatinos,
bailes, transformaciones, turcos, moros,
ni letras para órgano a seis coros;
vuelos para llegar a los tejados
son vuelos de maromas de cuitados.
(t. 2, pp. 266-267, vv. 33-41)

Y precisamente en esa enloquecida panoplia de posibles dramas, piecicillas y situaciones dramáticas presuntamente atractivas para el público, surgen inopinadamente las Indias Occidentales: habla de un argumento en el cual una mujer vuela desde La Rochela, La Mancha y Getafe hasta la Mamora y Zamora, topónimos evidentemente sólo vinculados por una graciosa rima. Y justamente al final del delirante viaje llegamos a Ultramar para lograr un absurdo arbitrio que impida que los corsarios se apoderen de la riqueza de la flota de Indias:

Cuál era ese volar maravilloso
para traer de Méjico la plata
segura a España del inglés pirata.
(t. 2, p. 267, vv. 51-53)

No hace falta recordar ahora que ese famoso vuelo desde Francia hasta América, o viceversa, se haría con la ayuda de un pescante o grúa bastante rudimentaria y conocida por los presentes en esta sala⁴.

Pero no termina aquí el panorama americano entrevisto a ratos en este entremés, sino que hallamos que enseguida se nombra una comedia, probablemente inventada *ad hoc*, titulada *La Zacateca*, evidentemente basada en esa región mexicana. Pero es que justamente el falso poeta encarece la tal pieza con estas palabras:

La Zacateca fue maravillosa,
pues sólo levantándose un tabique
entraban dos mil indios y un cacique.
(t. 2, p. 268, vv. 56-58)

Lo más curioso es que, aunque tal argumento se nos antoje imposible, el impostor ofrece a su interlocutor un dato aparentemente histórico o, al menos, verosímil entre tantas patrañas: *La Zacateca* fue una de las cuatro obras que en Sevilla él dio para representar a Cristóbal de Avendaño, un hombre de teatro real fallecido en 1637 y que llevó a escena no sólo obras de Tirso y entremeses de Quiñones de Benavente, sino también, haciendo de soldado, el *Arauco domado* de Lope de Vega⁵, una comedia de tema chileno que puede haber dado pie al chiste de Moreto en este entremés trufado de chistes profesionales o gremiales sobre el oficio teatral; porque esos dos mil indios y ese cacique bien pueden ser los indígenas araucanos lopescos⁶. Sin embargo, frente a esta posibilidad, también cabe argüir que no es tan probable que Moreto pudiera confundir entre sí las dos zonas geográficas puesto que tuvo un mecenaz que conocía México.

Con todo, probablemente el pasaje más elocuente acerca de Ultramar de la obra entremesil de Moreto quizás sea la aparición alegórica de América en el *Entremés de las fiestas de Palacio*, donde, en pleno desfile geográfico leemos:

Sale la India con su traje y delante de ella el elemento del agua, echando agua

LA INDIA El bailar yo no es mucho
 el agua delante,
 cuando el príncipe nuestro
 sale de madre.

ALCALDE Con el agua la India
 se viene a España,
 que es trayéndoos el oro
 como una plata.
(t. 2. pp. 462-463, vv. 172-179)

⁴ Lobato, 2003, t. 2, p. 267.

⁵ Véase para estos datos la nota correspondiente de Lobato al texto. 2003, t. 2, p. 268.

⁶ Y añádase al margen que el indígena amerindio es, relativamente, el gran ausente de las letras áureas. Hoy ha merecido un estudio tan preciso y oportuno como el de Castillo, 2009.

Con una evidente alusión tópica a los metales preciosos americanos y al océano, que tantos naufragios y leyendas arrastraba en la imaginación de los españoles de la época. Añadiré que las Indias aparecen flanqueadas por Galicia, Italia y Angola, en extraña mezcolanza.

En suma, Moreto no le hace ascos a los lugares comunes sobre América: riqueza, indios y algunas sustancias como el chocolate o el tabaco, extendidísimas ya entre los españoles del Siglo de Oro. Como mucho, cabe señalar que Ultramar aparece en sus entremeses revestido de una complejidad algo mayor que en otras piezas similares de otros autores y que, en especial, parece consciente de la existencia de una pieza monográfica de gran aparato como el *Arauco domado* de Lope de Vega. También es de notar que sus Indias tienen un relieve alegórico en un entremés destinado a una celebración palaciega de enero de 1658, en la que quizás son lógicas las apariciones de Italia y América, aunque no tanto la graciosa mención a Angola, un fácil recurso cómico en todo caso.

Referencias bibliográficas

- BRIOSO SANTOS, Héctor, «La figura del indiano teatral en el Siglo de Oro español», en *Actas del II Congreso Iberoamericano de Teatro. América y el teatro español del Siglo de Oro*, Cádiz, Universidad, 1998, pp. 423-434.
- , coord., *América en el teatro español del Siglo de Oro, Teatro*, 15, 2001.
- , «Diana de Armas Wilson, Cervantes, the Novel, and the New World», *Hesperia*, 8, 2005, pp. 161-174 (reseña).
- , «Novela, poligloteo y americanismo: los poderes de la ficción o el nuevo cervantismo norteamericano», *Quaderni Ibero-Americani*, 98, 2005, pp. 5-32.
- , «Cervantes y Lope. Notas críticas sobre la geografía y el difícil americanismo del *Persiles*», *Anuario Lope de Vega*, XIII, 2007, pp. 25-50.
- , «La escuela del presentimiento y el Cervantes americanista», en *Contra los mitos y sofismas de las teorías literarias posmodernas*, ed. Jesús G. Maestro e Inger Enkvist, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 119-158.
- CAMPOS, Jorge, «Hernán Cortés en la dramática española», *Revista de Indias*, 9, 1948, pp. 171-198.
- , «Lope de Vega y el descubrimiento colombino», *Revista de Indias*, 10, 1949, pp. 731-754.
- CAÑEDO, Jesús, y Ignacio ARELLANO, eds., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, 15-18 de enero de 1992*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992.
- CASTILLO, Moisés R., *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2009.
- DELLEPIANE, Angela B., «Ficción e historia en la trilogía de los Pizarros de Tirso», *Filología*, 4, 1954, pp. 49-168.
- DILLE, Glen F., «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania*, 71, 1988, pp. 492-502.
- DIXON, Víctor, «Lope de Vega and America: The New World and Arauco Tamed», en *The Encounter of Two Worlds in the Renaissance, Renaissance Studies*, 6.3-4, 1992, pp. 249-269.
- FRANCO, Angel, *El tema de América en Lope de Vega*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1936.

- GAYLORD, Mary Malcolm, «Don Quijote, Amadís y los héroes americanos de la palabra», en *El Quijote desde América*, ed. Gustavo Illades y James Iffland, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego-Universidad Autónoma de Puebla, 2006, pp. 81-100.
- MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, *El indiano en las comedias de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- MEDINA, José T., *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en «La Araucana» de Ercilla y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*, Santiago de Chile-Valparaíso, Imprenta-Litografía Barcelona, 1917.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio, *América en el teatro de Lope de Vega*, Lima, s. e., 1935.
- , *Cervantes, Tirso y el Perú*, Lima, Ediciones Huascarán, 1948.
- MORETO, Agustín, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003, t. 2.
- MORÍNIGO, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología, 1946.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, antol. y ed., *Lo indiano en el teatro menor de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Atlas, 1991 (Biblioteca de Autores Españoles, t. 301).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 229-248.
- , compil. y ed., *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1993.
- SHANNON, Robert L., *Visions of the New World in the Plays of Lope de Vega*, Nueva York, Peter Lang, 1989.
- URTIAGA, Alfonso, *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios, 1965.
- WILSON, Diana de Armas, *Cervantes, the Novel, and the New World*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

La reina como mujer varonil en el teatro del Siglo de Oro. Un ejemplo mitológico: la figura de la amazona

Ana Cabrero Aramburo

GRISO-Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

Uno de los tipos de mujer más trabajados en el teatro del Siglo de Oro es el de la mujer varonil; personaje femenino caracterizado por poseer rasgos que habitual y tradicionalmente se asocian al hombre, como son el ardor guerrero, la inclinación a la batalla y la valentía.

Junto a estos rasgos, considerados positivos, la mujer varonil también lleva asociadas otras características propias del hombre que, por el hecho de ser mujer, se presentan como rasgos negativos, entre otros: ser esquiva al amor y desdeñosa a cualquier requiebro galante.

Es, por tanto, la mujer varonil una figura que en la comedia asume el papel de hombre y se comporta de manera diferente, e incluso contraria, a lo que se esperaba del ideal femenino de acuerdo a los tratados teóricos de la época.

En la Comedia Nueva, podría decirse que se dibujan dos tipos de mujeres varoniles: por una parte, aquellas que se asemejan a los hombres en el entendimiento y en el ánimo valeroso y fuerte, aspectos que se presentan como positivos. Claras muestras de ello son las figuras de María de Molina en *La prudencia en la mujer*, o la emperatriz Irene en *La república al revés*, ambas obras de Tirso de Molina. Por otra parte, destacan aquellas mujeres en las que, aunque predomina en ellas el ánimo varonil (los ya mencionados rasgos de ardor guerrero, valentía, etc.), también se muestran como esquivas y desdeñosas al amor y a los hombres, características que se presentan como algo negativo y antinatural.

Como ejemplo de este tipo de figura varonil planteada desde un punto de vista negativo o, cuanto menos, antinatural, puede destacarse la amazona. Se trata de una figura mitológica que se erige como modelo de mujer guerrera, inclinada a la lucha, y que no solo se muestra esquiva y desdeñosa al amor, sino que también llega a despreciar y a aborrecer a los hombres.

Todos estos rasgos de fortaleza, agresividad y valentía son aprovechados por algunos dramaturgos áureos para crear el tipo de mujer varonil, que como se ha apuntado, tiene en esta figura mitológica su principal exponente y da pie, incluso, a la creación de otra nueva figura procedente de la clásica: las amazonas americanas, fruto de una fusión de la mitología clásica y de las memorias de la conquista del Nuevo Mundo.

Estas amazonas americanas son personajes de la obra tirsiana *Amazonas en las Indias* (obra publicada en 1635), en la que se da voz a la reina Menalipe y a su hermana Martesia. Las amazonas clásicas se encuentran, por su parte, en la obra *Las amazonas*, de Antonio de Solís, publicada en 1681 y en la que cobran protagonismo la reina Menalife y Miquilene; y en tres obras de Lope de Vega: *Las mujeres sin hombres* (de 1621), que tiene como personajes destacados a la reina Antiopía, a Deyanira, que le disputa el trono, a Menalipe y a Hipólita; la comedia *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, cuya escritura se considera anterior a 1596 y en la que el protagonismo recae sobre la reina amazona Abderite; finalmente, las amazonas son también personajes, aunque secundarios, de la obra *Las grandezas de Alejandro* (publicada entre 1604 y 1612), en la que aparece, ya en el segundo acto, la reina Rojane.

LA FIGURA DE LA AMAZONA

En todas las obras antes mencionadas, los dramaturgos coinciden en la presentación de las amazonas como mujeres varoniles (algunas particularidades presenta Rojane, personaje de *Las grandezas de Alejandro*). Son personajes que se asemejan desde el punto de vista físico y moral; así, tanto las reinas como sus súbditas son descritas, físicamente, como mujeres muy bellas que presentan atributos guerreros: están vestidas con atuendo varonil y armadas con arcos, flechas, jabalinas, espadas, todas armas que emplean para combatir contra los hombres, a los que realmente vencen con esa desmedida hermosura. Desde el punto de vista moral y siendo herederas de una tradición clásica, las amazonas sentirán un profundo odio hacia el género masculino, que se transformará finalmente en amor, de acuerdo al orden natural, que exige la subordinación de la mujer al hombre.

Sin embargo, en el caso de la amazona, esta se erige como dueña y señora de sus actos, capaz de fundar un pueblo, una sociedad, en la que están excluidos quienes, por naturaleza, se consideraba que tenían más dotes para gobernar; así, el poder en estas comedias es ejercido por una mujer, por una reina. Precisamente por todos estos rasgos mencionados la figura mitológica de la amazona pudo resultar atractiva a algunos autores del Siglo de Oro.

Lope de Vega, como se ha apuntado, fue uno de los autores interesados en recrear el mito de estas mujeres guerreras; así lo hace en su comedia *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, en la que aparece como protagonista Abderite, presentada como la reina de este pueblo guerrero exclusivamente femenino asentado en el Termodonte. En esta

obra, Lope de Vega dibuja una mujer que se ajusta, en cuanto al aspecto físico, a los rasgos de la dama, ya que se trata de una mujer muy hermosa; pero en cuanto al ánimo, queda relacionada con las características propias del hombre, pues sus acciones la revelan como una mujer fuerte, valiente y aguerrida.

Esta reina amazona es, por tanto, una mujer de naturaleza guerrera, cuyos atributos son las armas y su campo predilecto, la batalla. Abderite se define a sí misma, empleando el género masculino, como «robusto», y justificando esta definición a través de una imagen muy plástica: «¿No ves que si asiento el pie / la planta en la tierra estampo?»¹. A esto hay que añadir, además, su disfraz de caballero (sin olvidar que el atuendo de la amazona es ya de por sí varonil), lo que le permite participar, sin ser reconocida, en las justas de Tebas. Así, Abderite demuestra, no solo en su ánimo y actitud, sino también en su vestimenta, que es una mujer varonil. Pero mujer, al fin y al cabo. Ya que, a pesar de su desprecio y reticencia a los hombres, termina enamorada de Ardenio. Un sentimiento amoroso por el que su criada Pirene la recrimina, tachándola de «flaca y tierna dama»².

Entre dos polos, venganza y amor, se moverá constantemente la reina amazona: por una parte, desea vengar a su hermano, pero, por otra, ama a quien debe matar para lograr llevar a término su venganza. Y a esto se añade también una nueva tensión: la obligación de Abderite, como amazona y como gobernante de ese pueblo, de cumplir con la tradición de aborrecer a los hombres y al casamiento, como le recuerda de nuevo Pirene. La reina, no obstante, rechaza esta costumbre apelando, curiosamente, al honor de la mujer (p. 770).

En cualquier caso, Abderite se mueve de manera constante entre el amor y la fidelidad a sus sentimientos, y la tradición y la fidelidad a sus costumbres de amazona; así, cuando pesa en ella el amor, se muestra dispuesta a renunciar a su reino; sin embargo, cuando en ella pesa el despecho, ya que Ardenio no la ama, Abderite se reprende a sí misma por quejarse de amores. Sin duda, la lucha entre la naturaleza varonil, asociada a la guerra, y la femenina, asociada al amor, es una constante en la figura de Abderite.

Finalmente, tras demostrar en las justas su valor, al vencer a todos sus contrincantes pero también al lograr la mano de la princesa y cederla a Ardenio, de quien este está enamorado, la figura de la reina Abderite queda perfectamente equilibrada mediante la unión de valor y virtud, al actuar como una gobernante ejemplar, demostrando también así un entendimiento varonil³.

Años después, Lope de Vega retoma de nuevo el mito de las amazonas en su comedia *Las grandezas de Alejandro*⁴, que recrea el episodio de la unión de Alejandro Magno con una amazona; en esta comedia, la reina Rojane, que aparece en el segundo acto, queda esbozada como una mujer guerrera, tal y como se refleja a través de su atuendo (vestido corto, plumas, daga y espada). Sin embargo, su actitud y su ánimo, sin dejar de ser el de una amazona, y por tanto belicosa, se acercan más al de una hermosa dama enamorada, ya que llega a confesarse esclava de Alejandro (p. 94) y solo en una ocasión

¹ Vega, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, p. 782.

² Vega, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, p. 768.

³ Vega, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, p. 774.

⁴ Vega, *Las grandezas de Alejandro*.

aparece entablado una lucha con el persa Tebandro; un enfrentamiento en el que demuestra suficiente coraje como para ganarse el apelativo de «mujer valerosa», tal y como indica el propio Alejandro. De este modo, se puede entender que Lope refleja también la idea de que el amor no tiene por qué excluir necesariamente el valor, como destaca la investigadora Remedios Mataix⁵.

La reina Rojane no representa, en esta obra un papel destacado, sino que funciona como un elemento más dentro del conjunto de grandezas que se mencionan sobre Alejandro y permite, asimismo, introducir algunos rasgos propios de las amazonas clásicas, como la costumbre de unirse una sola vez a los hombres para tener descendencia. Sin embargo, ciertos aspectos explotados en otras comedias, como el profundo e inicial aborrecimiento a los hombres, queda completamente desdibujado, puesto que la reina amazona Rojane y sus dos acompañantes no hacen mención a ningún gran odio y ensalzan las virtudes de Alejandro, cayendo rendidas a los pies de este y de otros hombres prácticamente tan solo verlos.

Ese repentino enamoramiento también se refleja en la última comedia lopesca dedicada al tema de las amazonas clásicas, *Las mujeres sin hombres*, en donde se presentan los rasgos característicos de estas figuras mitológicas, que quedan definidas como «belicosas amazonas»⁶ y «amazonas fuertes»⁷; son, por tanto, un reflejo de la mujer varonil: mujer guerrera, fuerte y valerosa, a la que se une, nuevamente, el rasgo de la hermosura. Sin embargo, y a diferencia de *Las grandezas de Alejandro* y en semejanza a *Las justas de Tebas*, aparece muy marcada la constante tensión entre el sentimiento amoroso y la tradición de las amazonas de vivir sin los hombres.

Las protagonistas de esta obra son Antiopía, la reina, que ha conseguido el trono tras una fuerte disputa con Deyanira, la otra figura destacada de la comedia, quien había pretendido alzarse con el poder, y que se convierte en un continuo contrapunto de la reina. Antiopía, como gobernante de las amazonas y defensora y estandarte de sus tradiciones y costumbres, adopta un comportamiento masculino, que es el que marca las pautas sociales de estas mujeres, ya que, paradójicamente, las pretensiones de ser hombre, a pesar del desprecio que dicen sentir hacia ellos, están presentes a lo largo de toda la comedia, al igual que está presente, como le ocurría a Abderite, la tensión constante entre amor y tradición: Antiopía actúa movida por el conflicto entre sus intereses particulares (el amor que siente hacia Teseo) y los intereses sociales (la defensa de la ciudad y del honor del pueblo de las amazonas).

Finalmente, Antiopía, así como también Deyanira, se ven rendidas ante el amor de Teseo, aunque este se enamora de la reina, lo que despierta los celos de aquella, su sed de venganza y su ambición; por ello, Deyanira decide aliarse con los hombres y termina enamorada de Hércules, quien convierte a la bella amazona en reina de la hermosura⁸; Deyanira, cegada por el amor, asegura que desea ser su esclava más que reina de Temiscira, objetivo por el que se había enfrentado continuamente a Antiopía. Se aprecia así, de nuevo, la posible renuncia de la amazona al reino y a cualquier tipo de poder simplemente a cambio de ser amada y de amar a los hombres.

⁵ Mataix, 2010.

⁶ Vega, *Las mujeres sin hombres*, v. 657, p. 189.

⁷ Vega, *Las mujeres sin hombres*, v. 678, p. 190.

⁸ Vega, *Las mujeres sin hombres*, v. 2297, p. 244.

En esta obra, asimismo, se pueden observar determinados episodios en los que se produce un intercambio de papeles, como indica la propia Deyanira en los versos 1.500 y 1.501. Por ejemplo, las amazonas asumen el papel de galanes que cortejan a la dama (en este caso, a Teseo) y, de hecho, la propia Antiopía está dispuesta a adorar y galantear a su amado desde el terrero, como si se tratara propiamente de un galán⁹.

Esa inversión en el comportamiento de hombres y mujeres también se aprecia en la referencia de Antiopía a la blandura de los hombres¹⁰, que posteriormente se trocará en dureza, cuando Teseo la abandone al no rendir Antiopía su ciudad (la reina se debate entre el nuevo amor y el antiguo honor, entre actuar como mujer o como reina, reflejo, a su vez y en cierto modo, de la doble corporalidad del monarca); Teseo se siente ofendido por haber sido infamado de mujer al haber querido precisamente defender a las mujeres¹¹.

Antiopía, al sentirse burlada, optará por entablar batalla con los hombres, pidiendo disculpas a las amazonas por haber deshonrado a su pueblo y sus costumbres. Pero el amor ya ha hecho estragos, y al encontrarse de nuevo con Teseo, y a través de la mediación de Hércules, se firman las paces, que consisten en la elección, por parte de cada hombre, de una de las mujeres¹².

La mujer que se presenta en esta obra, por tanto, también se ajusta al prototipo de la mujer varonil, con sus rasgos guerreros, revelados en su ánimo y en su atuendo, y con su desdén hacia al amor, reflejado en el odio al hombre, al que desprecian y al que, paradójicamente, también desean parecerse; sin embargo, como ocurre en *Las justas de Tebas*, esta figura evoluciona a lo largo de la comedia para acabar, finalmente, rendida al amor y a los hombres, esencialmente por dos motivos, como puede extraerse del análisis de estas comedias. Por una parte, porque «... el filósofo decía / que la mujer apetece / al hombre, como a la forma la materia», tal y como reconoce Antiopía¹³, dentro de su contradictorio parlamento acerca del amar y el aborrecer, y como también asegura Teseo¹⁴ («... una mujer sin hombre, / materia sin forma es»). Lo natural, por tanto, es que la mujer desee estar con un hombre y que necesite, además, de su protección y guía. Por otra parte, porque aquello que está prohibido, tal y como indica Hipólita, resulta más atractivo: «... Mira / que la privación levanta / todo mortal apetito»¹⁵).

En esta misma línea se presenta la obra de Antonio de Solís, *Las amazonas*, que se inicia con palabras de carácter misógino por parte del gracioso Luciano y del galán Astolfo (hijo, precisamente, de una amazona y de Alejandro, episodio recogido en *Las grandezas de Alejandro*); este joven, a pesar de no conocer mujer, asegura que esta es un ser más imperfecto que el hombre¹⁶, idea que corrobora Luciano al decir que es un natural decreto considerar a la mujer inferior a ellos.

⁹ Vega, *Las mujeres sin hombres*, v. 1416, p. 215.

¹⁰ Vega, *Las mujeres sin hombres*, v. 1410, p. 215.

¹¹ Vega, *Las mujeres sin hombres*, vv. 2338-2339, p. 245.

¹² Vega, *Las mujeres sin hombres*, vv. 2767-2770, p. 258.

¹³ Vega, *Las mujeres sin hombres*, vv. 579-581, p. 186.

¹⁴ Vega, *Las mujeres sin hombres*, vv. 1530-1531, p. 219.

¹⁵ Vega, *Las mujeres sin hombres*, vv. 855-857, p. 196.

¹⁶ Solís, *Las amazonas*, p. 391.

Tras estos comentarios, en los que hay cabida para tachar a la mujer de «azote del hombre»¹⁷ o «monstruo fiero»¹⁸), aparecen las amazonas Menalife, reina, y Miquilene, que hace las funciones de consejera; ambas enfrentadas por el amor y el honor, ya que aquella ama, mientras que esta aborrece. Miquilene, que quiere defender el honor de su pueblo y sus costumbres y tradiciones, critica a Menalife por no comportarse como un hombre, sino como una mujer¹⁹, exigiéndole que restituya al imperio de las amazonas la grandeza de otros tiempos, que con ella se ha perdido, al centrarse exclusivamente en el amor a Polidoro, por el momento no correspondido (este se comporta también como un personaje esquivo y desdeñoso al amor, que desprecia a las mujeres), y en engalanar y adornar su belleza. Miquilene exige continuamente que los hombres mueran; una petición que cesa en el momento en que aparece el galán Astolfo, que continúa defendiendo, a pesar del amor que siente hacia Miquilene, o precisamente por ello, que la mujer nació sujeta al hombre por natural decreto (p. 454).

Finalmente, las dos parejas, Menalife y Polidoro, y Miquilene y Astolfo, concertarán el matrimonio y, al igual que en *Las justas de Tebas* y *Las mujeres sin hombres*, la reina, en este caso Menalife, cederá su imperio de Escitia al que se convierte en su marido.

En realidad, en esta obra de Solís lo que se presenta es, de nuevo, un fuerte contraste entre el amor y el honor, pero, en esta ocasión, y a diferencia de las otras dos comedias analizadas, no encarnados, desde un primer momento, en un solo personaje que se debate entre ambos polos, sino en dos personajes: por un lado, Menalife, que se rinde al amor; por otro lado, Miquilene, que defiende ante todo el honor de su pueblo y que se erige, aunque no es la reina, como mujer varonil en tanto que mujer guerrera (destaca su valor, arrojo y fortaleza) y en tanto que mujer desdeñosa y esquiva. Como siempre, también ella acabará rendida al amor, convirtiendo en bueno y válido el postulado que sostiene que la mujer nace sujeta al hombre.

Por último, la obra de Tirso de Molina *Amazonas en las Indias*²⁰ presenta unas figuras mitológicas que, al igual que los personajes de las comedias analizadas, aparecen, en un primer momento, como antagonistas, como figuras guerreras y esquivas, es decir, como mujeres varoniles; en este caso, Tirso las dibuja como fuertes mujeres que se oponen al avance de los conquistadores, Gonzalo y Caravajal. Pero el cambio sobreviene de inmediato, cuando estas míticas guerreras, la reina Menalipe y su hermana Martesia, se enamoran de sus adversarios y deciden deponer las armas para pasar de actuar como mujeres varoniles y guerreras a hermosas damas dedicadas al galanteo (sin que ello merme su fortaleza y valor).

Su comportamiento es semejante al que se ha podido apreciar en las amazonas creadas por Lope y por Solís: mujeres guerreras, valientes y fuertes, que en un primer momento se muestran desdeñosas al amor, que desprecian a los hombres, pero que, al verlos, quedan perdidamente enamoradas, lo que las lleva a compartir su reino, a cederlo o a renunciar a él.

Así ocurre con estas figuras creadas por Tirso, que hasta en tres ocasiones piden al conquistador Gonzalo Pizarro que se retire a la selva y, al casarse con Menalipe, se erija

¹⁷ Solís, *Las amazonas*, p. 395.

¹⁸ Solís, *Las amazonas*, p. 399.

¹⁹ Solís, *Las amazonas*, p. 411.

²⁰ Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, 1993.

en gobernador de su territorio, es decir, en rey de las Amazonas. Se trata, entonces, de personajes que, en un ambiente selvático y con su atuendo varonil, aportan el toque exótico de esta pieza de tema americano.

Se puede afirmar, por tanto, que las figuras que presenta Tirso de Molina en esta obra son una refundición de las clásicas griegas y de las reflejadas en las crónicas de Indias, que, como mujeres guerreras, se asocian inmediatamente a aquellas, tal y como Menalipe expone a partir del verso 309. La reina establece la relación de filiación que las une a las mitológicas Amazonas, lo que justifica que se presenten los rasgos propios de estas figuras, como Menalipe destaca entre los versos 370 y 380: «rebeldes las armas toman, / soberbias al campo salen, / valientes el parche tocan, / horribles los arcos flechan, / resueltas dardos arrojan, / ingratas su sangre asaltan, / bárbaras sus dueños postran, / crueles escuadras turban, / diestras desbaratan tropas, / hambrientas cuerpos derriban, / severas miembros destrozan»²¹.

Como se puede apreciar, también en esta relación se añaden algunos elementos omitidos o solo esbozados en las otras comedias mencionadas, como son el asesinato de sus maridos («bárbaras sus dueños postran») y de sus hijos varones —versión esta la más cruenta de todas, también reflejada en *Las Amazonas*, de Solís, frente a otras en las que se menciona solo el abandono o la entrega de la descendencia masculina a sus padres—, así como también la referencia a la antropofagia de estas mujeres guerreras («hambrientas cuerpos derriban»).

Las Amazonas creadas por Tirso son, en definitiva, personajes que muestran la misma evolución que las Amazonas analizadas anteriormente: en un primer momento, aparecen como mujeres varoniles en el sentido más amplio (mujer guerrera y mujer desdeñosa), para, posteriormente, comenzar a ejercer de damas, al enamorarse de los hombres que, hasta el momento, tanto habían despreciado. Comienzan a experimentar el sentimiento amoroso, con lo que ello conlleva de celos, despechos y ansias de venganza ante el desdén de que son objeto por parte de los conquistadores, que se niegan a aceptar su reino a cambio de amarlas.

CONCLUSIÓN

Tras lo analizado se podría afirmar que la Amazona, en especial la reina, como cabeza de este pueblo mitológico exclusivamente femenino, queda reflejada en las comedias del Siglo de Oro como prototipo, exponente y paradigma de figura varonil, aprovechando las características que la leyenda le otorga. Los rasgos comunes que caracterizan a este tipo de reina como figura varonil, que permiten definirla como tal y que se reiteran en las obras comentadas son, a modo de resumen, los siguientes:

- presentan características propias de la mujer guerrera, tanto en su actitud (briosa, aguerrida, fuerte y valerosa) como en su atuendo, propiamente masculino (vestido corto, daga, espada, jabalina, arco y flechas). Asimismo, su entendimiento puede definirse en alguna ocasión como masculino, como ocurre con la reina Abderite, protagonista de *Las justas de Tebas*; sin embargo, el hecho de rechazar a los hombres y de querer vivir de manera independiente les resta valor y capacidad, según la visión de los protagonistas masculinos.

²¹ Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, p. 238.

- La hermosura, rasgo común a las damas de la comedia y arma esencial de la mujer varonil, pues, sin pretenderlo, con ella vence a los hombres que, por norma general, se muestran reacios a pelear contra las mujeres, aunque estas puedan ser semejantes a ellos en fortaleza y valor.

- La evolución del sentimiento guerrero al sentimiento amoroso, ya que desde la inclinación a la batalla se llega a la inclinación al amor y a los hombres. De este modo, las amazonas, vencidas por el amor, se ajustan más a la figura de la dama, cuando siempre se habían caracterizado por ser mujeres belicosas, aunque no necesariamente pierden ese componente guerrero y valeroso.

- La continua tensión entre el amor y el honor. La reina (a excepción de Rojane, de la que ya hemos destacado alguna peculiaridad), que debe dar ejemplo a sus súbditas, se debate entre sus sentimientos como mujer, que se inclinan, por instinto y naturaleza, a amar al hombre, y sus responsabilidades como monarca, que la obligan a mantener la tradición y costumbre de vivir independientes de los hombres e, incluso, de aborrecerlos.

- La cesión o renuncia por amor al poder y al reino que rigen. Las reinas amazonas (Menalipe, Menalife, Antiopía y Abderite) se muestran dispuestas a compartir su poder y su reinado con el hombre al que aman, e incluso también a cederle por completo el gobierno o a renunciar a él para estar con el hombre que aman. Así queda restaurado el orden social, considerado natural, en el que el reino es regido por un hombre, considerado más capacitado para ejercer el poder que una mujer.

De este modo, las amazonas, mujeres guerreras por excelencia, quedan relegadas al papel de damas, al encontrarse con sus galanes y ser vencidas por el amor en un proceso de evolución desde un carácter belicoso y masculino a un carácter amoroso y femenino. El amor, por tanto, se erige como principal arma de derrota de estas míticas mujeres. De este modo, y como un aspecto esencial de análisis, puede destacarse que estos dramaturgos, esencialmente Lope de Vega, que escogen como figuras de sus comedias a las amazonas, pretenden transmitir y demostrar lo cierta y verdadera que es la máxima virgiliana *Omnia vincit Amor*, a través del proceso de evolución y de metamorfosis poética que sufre la figura de la mítica amazona, que de mujer belicosa se convierte en mujer y dama enamorada.

Referencias bibliográficas

- MATAIX, Remedios, «Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta», *Edad de Oro*, 29, 2010, pp. 185-219.
- SOLÍS, Antonio de, *Las Amazonas*, en Antonio de Solís, *Comedias*, ed. Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984, t. I, pp. 385-440.
- TIRSO DE MOLINA, *Amazonas en las Indias*, ed. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993.
- VEGA, Lope de, *Las mujeres sin hombres*, ed. Óscar García Fernández, León, Universidad de León, 2008.
- , *Las justas de Tebas*, en *Comedias, I*, Madrid, Turner, 1993.
- , *Las grandezas de Alejandro*, Centro Virtual Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-grandezas-de-alejandro--0/html/fee882c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

El uso de la retórica en Juan Ruiz de Alarcón

Ysla Campbell Manjarrez
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Ante la afirmación empobrecedora de algunos críticos sobre el estilo de la obra dramática de Alarcón, respecto a que es monótona y pobre de léxico¹, me parece importante estudiar y analizar algunas figuras retóricas, para demostrar que el dramaturgo las emplea intencionalmente con una finalidad persuasiva.

Dado que es imposible extenderme a todas sus comedias, me concentraré en *Los pechos privilegiados*², obra de privanza, donde las perspectivas sobre los temas de la amistad, el amor y el honor-virtud guiado por la recta razón, en contraste con la pasión e irracionalidad, son caracterizadoras de algunos personajes. En el primer caso, de Rodrigo de Villagómez, el Conde Melendo e incluso Cuaresma; en el segundo, del Rey Alfonso V.

La comedia se inicia con un diálogo donde Rodrigo, el protagonista, solicita la mano de Leonor a su padre, el Conde Melendo —ayo, tutor y privado del Rey Alfonso V desde los cinco años³. En los parlamentos iniciales destaca el tema de la amistad (vv. 1-68), de ahí que desde el sexto verso aparezca el término, que se reiterará en seis ocasiones, al que se suma el sustantivo *amigo*. La función de la repetición, lejos de manifestar estrechez léxica, consiste en consolidar y reforzar la idea de la relación afectiva que existe entre ambos personajes, nexa que no solo se mantendrá hasta el final de la obra, sino que será parte sustancial de la detonación del conflicto entre el Rey y Rodrigo, también su privado. La demostración máxima de dicha amistad se da en términos políticos: dice el Conde a Villagómez sobre su cercanía con el Rey: «estimo vuestra amistad / tanto, que no me han movido, / a que dél quiera apartaros, / los celos de su privanza; / que esta es la mayor probanza / que de mi fe puedo daros»⁴. El

¹ Arellano, 1995, pp. 283-284.

² Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, 1979.

³ Mariana, *Historia de España*, t. 1, L. 8, C. X, p. 237.

⁴ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 23-28.

significado de estas palabras lo proporciona acto seguido: «que es alta razón de estado, / si bien no conforme a ley, / no sufrir cerca del Rey / competidor el privado»⁵. El motivo político como testimonio de afecto se funda en la ambición de los pretendientes habituales, sin escrúpulos frente a la amistad o el parentesco, situación que, en contraste, vemos en la privanza de Ramiro, sustituto de Rodrigo. Como observamos, muy pronto aparece el tema central de la privanza, reiterado en tres ocasiones con la figura retórica de la derivación, en el primer parlamento del Conde. La adición repetitiva influye en la recepción, pues queda claro que el profundo apego entre los dos personajes no permite que haya competencia en la privanza. Además, el Conde cede la mano de su hija porque Rodrigo es su amigo. La figura retórica de elocución resulta en una enseñanza moral que conjuga la amistad y la privanza, pensamiento político de Santamaría⁶.

El largo debate entre Rodrigo y el Rey Alfonso en el primer acto (vv. 94-292), marca semántica y estructuralmente toda la obra. Las acciones de cada uno parten de este encuentro dialógico construido con gran fuerza dramática a través de una intensa confrontación en la que se despliegan dos perspectivas morales. En los parlamentos se entabla una lucha dialéctica en la que el Rey se abroga el derecho de cortejar y seducir a Elvira, hija de su tutor, en tanto que Rodrigo rechaza la acción por ser ilícita, al no tener como fin el matrimonio. En este diálogo, crucial para la definición de caracteres y para el resto de la acción, Alfonso apela a la amistad de Rodrigo para pedirle que sea su tercero con Elvira, aprovechando su entrañable aprecio. Y en nombre de este aprecio, Rodrigo se niega. Así, en catorce ocasiones aparecen los vocablos amigo y amistad, cuyo uso inicia y termina el monarca. De nuevo la figura de construcción es la derivación, lo que guarda estrecho vínculo con el diálogo inicial, solo que se establece una oposición: el monarca tiene un concepto distinto de la amistad, basado en la incondicionalidad y el consecuente sometimiento a sus deseos. Esto, evidentemente, niega la esencia de la amistad que observamos al inicio de la comedia.

En los parlamentos se desarrollan varios puntos: la estimación, la razón, el consejo, la lisonja y el secreto. En el primer caso, prácticamente podemos hablar de un uso anafórico en interrogantes, en cuatro ocasiones: una inicial en boca del Rey, quien pregunta: «¿*En tan poco* habéis creído / que me *estimo*, que os pidiera, / si ser su esposo quisiera, / el favor que os he pedido?»⁷. La construcción es empleada por Rodrigo, quien la multiplica a tres diversos casos dirigidos a cuestionar al monarca en lo que atañe a su aprecio hacia él, a sí mismo y al Conde: «¿*Y en tan poca estimación* / os tengo yo, que debía / presumir que en vos cabía / injusta imaginación»; «¿*Y en tan poco* me *estimáis*, / o me *estimo* yo, que crea / que para una cosa fea / valeros de mí queráis»; «*Y al fin, ¿tan poco* entendéis / que *estimo* al Conde, que entienda / que vuestra afición le ofenda, / si ser su yerno podéis»⁸. Como podemos observar, se produce la anáfora, el poliptoton y la derivación de estimar —que redundante en el concepto de amistad. En veinte versos

⁵ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 29-32.

⁶ Fray Juan de Santamaría, en su *Tratado* dedicado a Felipe III de 1615, considera que los reyes deben tener varios privados: «... los privados, dos o tres y aún más han de ser, quedando la unidad reservada para lo mayor y supremo».

⁷ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 125-126.

⁸ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 137-140.

(125-144), pues, se reiteran variantes del término seis ocasiones de forma interrogativa, subrayando que el monarca pretende pisar la estimación en nombre de la injusticia de «una cosa fea» que ofende a su privado y tutor. También la forma sintáctica, unión de la oración subordinada con la conjunción, se repite: *que debía presumir, que crea, que entienda*. La antifrasis y el interrogante que implica el asombro ante la moral del Rey resaltan la sorpresa del protagonista. Alfonso resume: «A mí y al Conde y a vos, / Rodrigo, *estimar* es justo, / mas ni tiene ley el gusto, / ni razón el ciego Dios»⁹. La injusta imaginación del Rey se refuerza al señalar que el gusto amoroso lo aparta de la racionalidad, aunque en el discurso reconozca la justicia del respeto. El carácter adversativo de la respuesta manifiesta la conciencia de Alfonso sobre la violación moral. Por otro lado, la referencia a la razón se une con la explicación que ofrece versos después respecto al hecho de no poder casarse con Elvira, por haber capitulado matrimonio con doña Mayor de Castilla, para garantizar la paz del reino leonés. La cordura del Rey lleva a Rodrigo a preguntarle por qué no usa la razón para no ofender al Conde. La respuesta es muy significativa:

Porque lo primero fundo
en buena *razón* de estado,
y en estar enamorado,
que es *sinrazón*, lo segundo¹⁰.

El empleo antitético del término *razón* y *sinrazón*, al que se suma la referencia a la carencia de razón de Cupido (v. 144), permite al espectador conocer la moralidad del monarca sobre la vida pública (*razón* de Estado) y la privada (*sinrazón*). La derivación posibilita observar la disociación entre el mundo personal del Rey, en el cual se deja arrastrar por la pasión, y el político, que pretende fundar en la racionalidad.

En el mismo diálogo, relacionada con la amistad, se presenta la función del buen privado de aconsejar al gobernante, quien dice a Rodrigo: «Ciego estoy; / no me *aconsejéis* Rodrigo»¹¹, si sois mi amigo. Este responde: «Alfonso, porque lo soy, / os pongo de la verdad / a los ojos el espejo; / que se ve en el buen *consejo* / la verdadera amistad»¹². En seis ocasiones aparece el verbo y el sustantivo (aconsejar y consejo), en cuatro intervenciones de ambos personajes: del Rey para rechazarlo, dado que reconoce su ceguera racional, y de Rodrigo para insistir en su función de privado y amigo. El efecto estilístico de la repetición es enfático. Luego de haber apelado a las relaciones humanas, Villagómez establece un nexo con el ámbito supra terrenal: «... el divino natural / que da la sangre real / no puede hacer desacierto, / si al genio *bien* inclinado, / de quien solo *bien* se aguarda, / hacen dos ángeles guarda, / y *aconseja* un buen privado»¹³. Sin salirse de la concepción tradicional del monarca como representante de Dios, el personaje la relativiza en dos sentidos: la inclinación del Rey y la necesidad de sugerencias del privado. De tal forma, el consejo despliega su sentido político.

⁹ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 141-144.

¹⁰ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 161-164.

¹¹ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 169-170.

¹² Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 172-176.

¹³ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 194-200.

Asimismo, la dilogía del término *bien* como adverbio, aplicado a la inclinación, y como sustantivo (bondad), establece la relación causal entre el temperamento y la conducta. Es decir, si el Rey tiene una buena inclinación, obrará en beneficio de los vasallos, como única función que le compete. A pesar de que Rodrigo habla de haber llegado a la privanza por sus méritos «y no con lisonjear»¹⁴, el Rey Alfonso responde: «Vuestra opinión os *engaña*, / que a quien *lisonjas* desea / sirve quien le *lisonjea* / más que quien le *desengaña*»¹⁵. La derivación: «lisonjear, lisonjas, lisonjea, engaña y desengaña», muestra claramente la mentalidad del monarca, quien prefiere la falsedad de los halagos a la verdad que le ofrece el buen privado (idea que se repetirá en los vv. 1528-1531).

Rechazado como amigo, destituido como privado y desencantado por la deshonesto decisión de Alfonso de seducir a la hija de su tutor, se presenta una introspección del protagonista en un soliloquio compuesto por cuatro décimas (vv. 293-332), de las cuales la primera plantea dos interrogantes, el segundo construido en períodos similares y de parentesco semántico. Se trata de un tricolon, una cadena enumerativa de tres elementos incluidos en la pregunta:

*¿Esto es servir? ¿Estos son
los premios de la fineza,
los fines de la grandeza,
los frutos de la ambición?*¹⁶

El apóstrofe, la simetría sintáctica, la anáfora, la aliteración, la paronomasia en *fineza* y *fines*, el efecto acústico, nos permiten observar una estrategia retórica para captar la atención crítica del espectador. En el segundo interrogante de la décima, el personaje echa mano de la antítesis: contraponen la razón al gusto y lo justo a lo injusto, respectivamente. En la segunda décima apela al honor e introduce el verbo *perder*, para luego relacionar la privanza con la suerte, en contraste con el valor personal de renunciar al puesto. En la tercera inicia con el verbo *perdí* y termina con el participio *perdido*. Inicia la cuarta con el verbo en gerundio, *perdiendo*, en un apóstrofe. La estructura del soliloquio lleva del cuestionamiento sobre los beneficios de la privanza, la trascendencia del honor sobre ella, las pérdidas (la gracia del Rey y el amor), al triunfo del verdadero bien, la virtud. El verbo *perder* se repite en cinco ocasiones, con lo que el poliptoto refuerza la caracterización del personaje como un hombre dispuesto a sacrificarlo todo en aras de la virtud.

Ahora bien, la conclusión de Rodrigo es antagónica a la del Rey cuando finalizó el diálogo. El monarca, que ha manipulado un falso concepto de amistad y ha desoído los consejos de su privado para lograr sus fines ilícitos, ha dicho:

que si a *precio* del honor
juzgáis *caro* mi favor,
debiéades entender
que en esta cumbre que toco

¹⁴ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, v. 248.

¹⁵ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 249-252.

¹⁶ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 293-296.

es el más alto *interés*
 ser mi amigo; y *si* lo es,
*nunca mucho costó poco*¹⁷.

En contraste, Rodrigo culmina el soliloquio con la siguiente reflexión:

Perdiendo, pues, corazón,
ganemos la mayor gloria;
 que es la más *alta vitoria*
 vencer la propia pasión.
 Combátame la ambición,
 aflíjame el amor loco,
que en estas desdichas toco
 de la virtud el valor;
 y *si* ella es el bien mayor,
*nunca mucho costó poco*¹⁸.

La reiteración de la sentencia, que da lugar al segundo título de la obra, plantea al espectador dos posiciones distintas: mientras para el Rey, hablando en términos mercantiles, *mucho* significa tocar la cumbre material y estar cerca del poder, cuyo precio es el honor y la amistad; para el segundo *mucho* es la virtud, y el precio es perder la gracia del Rey y el amor. En este punto de la obra se establece una relación antagónica entre los falsos bienes (el poder) y los verdaderos (la virtud). Repetir la sentencia, al final de cada escena, tiene una función clave en la demostración de la moralidad y psicología contrastante de ambos personajes. Salta a la vista el cuidado en la elaboración de las figuras retóricas en la que empleando la paradoja, *ganar perdiendo*, se eleva el valor del dominio del protagonista en sus desdichas, pues juzga la virtud como el mayor bien. Con un verso sintácticamente casi idéntico repetido en el soliloquio, el dramaturgo opone la cima y la desdicha, dos psicologías, dos moralidades, dos juicios de valor que inciden en la recepción: el público puede establecer comparaciones. Las figuras de pensamiento en el soliloquio (apóstrofe y paradoja) inciden en la construcción del protagonista como un carácter, ya que sus acciones derivan de su moralidad.

En el diálogo entre Rodrigo y Leonor cuando va a despedirse (vv. 499-584), Alarcón echa mano de la sinécdoque en unos bellos versos en aparte: «(*Turbados pies*, / aquí el mayor enemigo / de vuestra honrosa *partida* / os presenta el ciego amor; / mas *pasos* que da el honor / no es bien que amor los impida)»¹⁹. El personaje se dirige a sus pies como el todo que se encuentra escindido entre el amor y el deber, entre la pasión y la razón. Los vocablos «pies, partida, pasos» remiten a un campo semántico que se relaciona con el hecho de que el personaje debe abandonar a su amada, y presenta como excluyentes el honor y el amor por su enfrentamiento con el Rey. Luego Alarcón emplea la repetición, no sin carecer de nexos con la entrevista que tuvo Rodrigo con el Rey, quien le ha ordenado callar. Ante la decisión de guardar silencio hay una recurrencia de términos

¹⁷ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 289-292.

¹⁸ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 327-332.

¹⁹ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 499-504.

que pertenecen a un mismo campo semántico: seis veces se repite el sustantivo «secreto», cuatro el verbo «callar», dos veces «ocultar», y en oposición, cuatro veces «entender». Al quedar solo el personaje, exclama: «¡Oh, inviolable preceto! / ¡Oh, dura ley del secreto, / cuanto precisa enojosa!»²⁰. El valor de un asunto confidencial, que parte de la lealtad al soberano, se convierte en un obstáculo para ofrecer una explicación a la dama por su partida, lo que redundará en su pérdida. La ley del secreto genera en Leonor una serie de agravios hacia Rodrigo: es dañino, imprudente, indiscreto, mudable, injusto. Particularmente los términos referidos a la mudanza se reiterarán en cuatro ocasiones. La repetición sobre el silencio, pues, juega una función dramática, ya que como el espectador conoce su causa, sabe la injusticia de la dama y la virtud de la constancia de Rodrigo se intensifica.

El soliloquio del Conde Melendo en el primer acto está constituido por siete redondillas (vv. 641-668). De los cuatro interrogantes que contienen, dos expresan dudas sobre las circunstancias que llevan a Rodrigo a alejarse de la corte, y los otros dos cuestionan la honorabilidad del Rey:

¡Cielos! ¿Qué puedo pensar,
si mi más estrecho amigo
dice tras esto: «Harto os digo
con partir y con callar
y no casarme»?²¹

La *reflectio* de las palabras de Rodrigo, quien iba a solicitar licencia para casarse con Leonor, conduce al personaje a recelar del monarca y a concluir que pretende ofenderlo con su hija. La decisión del protagonista la atribuye a los efectos del «furor violento / de los celos y el amor» en Alfonso. La adjetivación intensificadora permite observar la drástica ausencia de racionalidad que el tutor adivina en el soberano. Luego, con un apóstrofe, termina las últimas redondillas:

¡Ah, Alfonso! ¿En ofensas tales
pagan personas reales
los servicios de un tutor?
¡Qué claro está, pues tratáis
en Castilla casamiento,
que es de ofenderme el intento
que amando a Leonor lleváis!
¿Quién, quién pudiera esperar
esto de un Rey?»²²

El apóstrofe, el cuestionamiento y la exclamación, culminan con una reduplicación, con lo que el texto se vuelve más enfático sobre las ofensas del monarca derivadas de su baja moralidad.

²⁰ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 586-588.

²¹ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 645-649.

²² Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 658-666.

En el ámbito de la gracia una figura de construcción del discurso que emplea el dramaturgo es la concatenación. Como otros criados, Cuaresma se opone a la costumbre cortesana de trasnochar sin haber cenado. Luego, en relación con lo paradójico de su nombre, explica a Ramiro la necesidad primaria de alimentarse:

*Quien come bien, bebe bien;
quien bien bebe, concederme
es forzoso que bien duerme;
quien duerme no peca; y quien
no peca, es caso notorio
que si bautizado está,
a gozar del cielo va
sin tocar el purgatorio.
Esto arguye perfección:
luego, según los efetos,
si son santos los perfetos,
los que comen bien lo son*²³.

Los versos van enlazando beber, dormir, pecar, que terminan el argumento de que comer lleva a la santidad, apoyado en la derivación de *perfección* y *perfetos*. De tal forma, la crítica al uso de galantear trasnochando se concreta en el pecado. Asimismo, en otra importante participación del gracioso sobre su cobardía, demuestra no haber simulado ser valiente y desarrolla el tema del engaño en un romance (vv. 2155-2195). Inicia con seis interrogantes al respecto y continúa en forma anafórica con el verbo *Culpa*,²⁴ empleado simétricamente, cada cuatro versos, en ocho ocasiones. La culpa la refiere al cobarde, al hipócrita, al quejoso, al ruin con oficio, al envidioso, al avaro, al que se burla, a los que engañan. Se trata, pues, de resaltar una serie de comportamientos viciosos en la sociedad de su tiempo. El impulso del verso y la dinamización del romance se producen gracias a la anáfora. Empleando la derivación, Ramiro responde con el participio *disculpado*. La nueva intervención del gracioso es una explicación de corte moral que remite a la repartición divina de dones y asocia la culpa del engaño al demonio. Mediante el poliptoton usa el verbo dar, en distintos tiempos, ocho veces, con lo que encontramos una simetría en cuanto a la culpa que termina con la parábola del demonio, donde aparece el término «don». Dramáticamente, el parlamento funciona como una moralización en el cual Alarcón habla a través de Cuaresma, y remite a la cordura: «Al que le plugo de dar / mal cuerpo, dio sufrimiento / para llevar cuerdamente / los apodos de los necios»²⁵. Esto significa que el uso de la razón, aplicado a los insultos recibidos por el dramaturgo, es fundamental para el ser humano. Implícitamente, a la enumeración de gente culpable se suma el Rey con la inmensa culpa del engaño: la hipocresía y la traición a su tutor, su ardid cuando entró en la alcoba de Elvira, el incumplimiento de la palabra dada al Conde, ir disfrazado a la aldea, su ruptura de la capitulación para la boda con doña Mayor. Alarcón realiza un nuevo contraste de

²³ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 1412-1423.

²⁴ Hay que señalar que el término culpa aparece veintisiete veces en el texto, en tanto que disculpa solo ocho.

²⁵ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2204-2207.

personajes, pero ahora entre el Rey y el gracioso, quien no engaña con su cobardía y reconoce solo poseer ingenio.

El tercer acto, que a primera vista parecería más estático por las autodiégesis de Jimena y Rodrigo, puede verse desde otra perspectiva cuando se analiza el texto y se considera que está hecho para representarse. Recordemos que la acción de Jimena de sacar al Rey en brazos no tiene lugar en escena; de tal suerte, Alarcón dinamiza el relato hábilmente (vv. 1836-1927): usa varios diálogos en los que ella, como narradora, introduce al público en la comunicación verbal que se produjo con el monarca y contextualiza la situación. En su relato de los acontecimientos, Jimena emplea cuatro veces el estilo directo: reproduce sus palabras y las del Rey en diecisiete versos. De 75 versos usa 17 en primera persona, pues a partir del v. 1915 retoma el diálogo con Rodrigo. Inicia la relación diciendo que si no recordara que a quien sacaba en brazos era el Rey «¡malos años / para mí, si non pudiera / como a un pollo espachurrallo!»²⁶; sometido, Alfonso tiene que prometer no dañar a Rodrigo. Una vez que lo hace, en solo cuatro versos, Jimena reconoce la divinidad y nobleza de los reyes y pasa a explicar por qué el león es el rey de las «alimañas». Con este término rústico que se refiere a los cuadrúpedos domesticables²⁷, encontramos una dilogía bastante elocuente, pues por muy valiente y noble que sea el Rey de León, no deja de ser igualado con un animal que antes era un pollo. Comparación y dilogía apuntan el carácter irracional del monarca. Jimena culmina la relación con un consejo: «sandio, Rodrigo, seredes / en atender confiado / nin la fe de un ofendido / nin la piedad de un contrario»²⁸. Cierra, pues, con una simetría en la construcción (isocolon) donde hay una relación semántica: ni la confianza ni la piedad pueden encontrarse en un enemigo (ofendido y contrario), aunque sea el Rey. La autodiégesis, que me parece absolutamente necesaria, muestra a una mujer rústica deshonrando al Rey, cuya intuición la lleva a desconfiar de su palabra.

En la larga relación de Rodrigo —141 versos—, sobre los sucesos con Ramiro, emplea como figura retórica básica la comparación hiperbólica en alabanza del valor de su contrincante: la sucesión de golpes la equipara con los martillos de Vulcano, la cercanía de la muerte con la lucha contra los escuadrones africanos, la espada con el rayo de Júpiter. La descripción de la valentía del contrario, evidentemente exalta el propio valor. Luego vivifica al bosque en papel de conciliador u obstáculo para la lucha, proporcionando imágenes vívidas de la escena. Sobre la participación de los villanos establece una analogía con un arroyo caudaloso por la lluvia, con imágenes de movimiento que se suceden vertiginosamente:

y como precipitado
con la venida el arroyo,
a quien la lluvia en verano
da con el caudal soberbia,
con que presas rompe, campos
inunda, troncos arranca,

²⁶ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 1837-1839.

²⁷ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

²⁸ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 1924-1927.

lleva de encuentro peñascos²⁹.

También compara a los vasallos con los tigres hircanos que defienden a su cría, con lo que proporciona la idea de la magnitud de su afecto. Lo tempestuoso de las imágenes de lucha lleva a que la vuelta a la paz sea equiparada con el arcoíris. Personajes y naturaleza actúan sincrónicamente. La reseña de los sucesos es vivaz e intensa, lo que permite al espectador compenetrarse con la situación narrada, de ahí que se trate de una hipotiposis. Emplea luego el estilo directo en 35 versos (vv. 2045-2079), dinamizando la autodiégesis. Concluye que aunque Ramiro desengañará al Rey de su error, «...considerando / que es necia la confianza / y que es prudente el recato»³⁰, se ocultará. En estos versos vemos de nuevo el isocolon y la antítesis, que se relacionan semántica y estructuralmente con el texto final de Jimena.

Tras un parcial perdón del Rey, en una entrevista vuelve a presentarse el tema del engaño del monarca respecto al amor de Rodrigo por Elvira y consiguiente desengaño. El ofrecimiento de Alfonso de volverlo a la privanza, es rechazado por el protagonista, quien emplea una comparación mitológica que fortalece su negativa:

mas volver escarmentado
a la privanza es locura;
que aquel a quien fulminó
de Jove la airada mano
con las armas que Vulcano
en sus fraguas fabricó,
tales temores y enojos
concibe, que prevenido,
al trueno cierra el oído,
y al relámpago los ojos³¹.

Posteriormente, la aliteración potencia auditivamente el rechazo: «sin mendigar más aumentos, / expuesto a los escarmientos / y mudanzas de la corte...»³².

Al final de la obra, el parlamento de Elvira también posee varias figuras retóricas trascendentes. Inicia apelando a la razón y luego cuestiona a Alfonso por sus intenciones: «perder el *nombre* de rey, / cobrar de bárbaro el *nombre*?»³³, donde encontramos una epímone (epánode). De los seis interrogantes que contiene, en otros tres llega al extremo de preguntarle: «¿Eres cristiano? ¿Eres Rey? / ¿Eres noble... o eres hombre?»³⁴, se trata de un tetracolon, pues hay igualdad de estructura sintáctica, con un carácter jerárquico descendente de los miembros. Vuelve a emplear estructuras sintácticas similares en un isocolon con antítesis: «¿Una para *esposa* eliges, / y otra para *dama* escoges»; echa mano también de la paronomasia: «¿el *suelo* y el *cielo* ofendes?»³⁵.

²⁹ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2009-2015.

³⁰ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2081-2083.

³¹ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2560-2569.

³² Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2580-2581.

³³ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2777-2778.

³⁴ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2784-2785.

³⁵ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, v. 2790.

En su llamado a que recobre la razón le dice: «*Vuelve* en ti, Rey; corresponde / a quien eres, y a ti mismo / te *vence*, pues eres noble; / o *mueve* el luciente acero / contra mí...»³⁶. La rima interna asonante entre *Vuelve*, *vence*, *mueve* repiquetea sobre el dominio de sí mismo que ha llevado a cabo Rodrigo desde el inicio de la obra. Con lo que la repetición del tema al final de la obra le da circularidad.

Si hacia la mitad de la comedia el monarca, todavía engañado respecto al amor de Rodrigo por Leonor, dice con una anadiplosis: «llegaron con más rigor / a la batalla *los celos*. / *Los celos* que me ha causado / Villagómez me han vencido»³⁷, al final de la obra tenemos que ante la posibilidad de que Elvira se case con el rey Sancho de Navarra, el monarca dice: «¡Tente, Elvira! Que mis *celos* / aunque perdiese del orbe / la monarquía, no sufren / que a mis ojos te desposes / con otro»³⁸. La nueva mención de los «celos» permite concluir que el Rey no ha podido vencerse a sí mismo, que es irracional y supedita la vida pública a la privada al dejar latente una posible lucha con Castilla. La razón de Estado se subordina a la sinrazón amorosa. Los versos llevan hasta sus últimas consecuencias la caracterización pasional de Alfonso V.

En conclusión, las figuras retóricas de repetición, como el poliptoton o la anáfora, la derivación, la anadiplosis, la epímone, que podrían llevar a considerar pobreza léxica, son estratégicamente empleadas por Alarcón. Las figuras de construcción y de pensamiento muestran un elaborado trabajo dramático que permite concluir que el dramaturgo consideraba la enseñanza político-moral del público, a quien reiteraba términos clave para atraer su atención, insinuándole un juicio valorativo sobre las consecuencias de actuar pasionalmente en la política y la imperiosa necesidad del dominio de sí mismo como debía hacer no solo el rey, sino también el buen privado.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana y española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 3ª ed., 1993.
- MARIANA, Juan de, *Historia de España*, Madrid, Rivadeneyra, 1854, t. II, BAE, vol. 31.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Los pechos privilegiados*, en *Obras Dramáticas Completas*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1979, t. II, pp. 657-739.
- SANTAMARÍA, Juan de, *Tratado de república y policía christiana para reyes y príncipes*, Valencia, 1619, en línea: <http://saavedrafajardo.um.es/biblioteca/biblio.nsf/porfecha/FD10B27226D9247AC12572340032CA13?>

³⁶ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2791-2794.

³⁷ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 1478-1481.

³⁸ Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, vv. 2802-2806.

Barcelona como espacio dramático: la reescritura del *Eneas de Dios* desde Lope de Vega hasta Agustín Moreto

Sofía Cantalapiedra

Universidad de Barcelona*

El arte dramático está configurado por diferentes componentes que la pluma de cada dramaturgo cincela según la preceptiva de la época y según su propia sensibilidad; de este modo, por ejemplo, encontramos escritores dramáticos que fijan su atención en el ingenio de crear enredos, personajes embozados o damas tapadas. Otros —dando un paso más— nos dibujan los caracteres propios de la condición humana bajo el influjo del pensamiento del *docere et delectare*, y otros son capaces de hacer ciencia de lo que es un arte, gracias al ingenio y asimilación de una fórmula teatral. Todos ellos crean un universo dramático ficticio bajo unas coordenadas reales, gracias a la ubicación del espacio, tema que vertebrará el presente artículo en las líneas que seguirán.

EL ESPACIO DRAMÁTICO EN EL TEATRO DE LA EDAD DE ORO

A lo largo de la historia teatral, la construcción del espacio ha ido variando según las distintas preceptivas que han fijado el pensamiento y el quehacer dramático de los escritores; así, por ejemplo, la preceptiva aristotélica defendía el respeto de las tres unidades: acción-tiempo-lugar sin que los dramaturgos pudiesen salir de dichos parámetros, pero una vez llegado el teatro Renacentista y, especialmente, el Barroco y la fijación de la Comedia Nueva, la unidad de espacio y tiempo se verán alteradas a favor de la acción gracias a la participación del espectador capaz de adentrarse en un universo ficticio y colaboraren él al dar cabida a la imaginación espacial, es decir, al ser capaz de aceptar y entender que el dramaturgo manejará y pondrá en relación un espacio

histórico real, un espacio de la ficción y su proyección sobre un espacio escénico¹ gracias, generalmente, al decorado verbal que los personajes nos ofrecen en sus parlamentos. Así lo señala Javier Rubiera en su libro *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*:

La variedad de lugares fingidos en los estrechos márgenes del espacio de la representación en el corral podía incluso obligar a la imaginación de los espectadores a volar en dos horas escasas por diversos países y regiones. Esto sólo fue posible por un acuerdo tácito entre dramaturgos, actores y público que convinieron en aceptar sin problema la naturaleza lúdica y simbólica del hecho teatral, marcado por su capacidad de transformación².

Los dramaturgos áureos centraron sus esfuerzos en crear unas piezas teatrales que permitieran al pueblo disfrutar del espectáculo teatral y viajar a través de ese universo por diferentes ciudades, por diferentes países, sin que tuviesen que moverse del corral de comedias.

Este tema no estuvo exento de polémicas en la época, dado que fue criticado por algunos escritores, entre ellos, el propio Cervantes en el conocido capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, dado que no entendía la variabilidad de espacios desarrollados en una comedia de una duración de dos horas, aunque con el tiempo acabó reconociendo, gracias a su práctica teatral, que era fundamental dicha ruptura para poder dotar a los personajes de cierta credibilidad en sus acciones. Fundamental es la explicación que López Pinciano desarrolla en boca de Fadrique en su *Philosophia antigua poética* a favor del ingenio del dramaturgo:

No puede ser de otra manera y la acción es deleitosa, la tal fábula no sea condenada, ni el autor tenido en menos. Y como generalmente las faltas suelen estar en los artífices y no en las artes, al contrario, algunas veces suele estar la obra con alguna imperfección, no por falta del poeta sino de la misma arte; la qual, assi como todas las demás, tiene sus fragilidades y impotencias³.

De este modo uno de los pilares fundamentales para la aceptación del cambio de espacio en la comedia aurisecular será la flexibilidad.

En el presente artículo pretendo exponer cómo Agustín Moreto emplea una potente intertextualidad entre el texto dramático y el texto espectacular, lo cual será ejemplificadora partir de la comedia de Lope de Vega titulada *El caballero del Sacramento*, fechada en 1621, y la refundición de ésta bajo la pluma moretiana conservada en un manuscrito (Ms 16089) titulado *Lo que la religión puede a un noble catalán*, fechado en Barcelona en 1780 y en la que el director «metió mano» para adaptarla a un público muy concreto: el catalán, como veremos en la tercera parte de la

*Esta comunicación se inscribe dentro del Proyecto de Investigación: *La obra dramática de Agustín Moreto. III. Comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Educación y Fondos FEDER y Dirección General de Investigación, Subdirección General de Proyectos, dirigido por María Luisa Lobato y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO de la Universidad de Burgos.

¹ Rubiera, 2005, p. 14.

² Rubiera, 2005, p. 101.

³ López Pinciano, 1973, p. 73.

investigación. Barcelona y Sicilia serán las ciudades elegidas por el autor de *El desdén, con el desdén*, siendo la primera una de las ciudades más recurrentes en la obra de Moreto.

Los distintos espacios empleados por los dos dramaturgos —Lope de Vega y Moreto— serán analizados bajo los parámetros y términos empleados por Javier Rubiera en su trabajo monográfico, es decir: *el espacio dramático* como el lugar imaginario que se irá configurando mediante diferentes procedimientos teatrales y donde se desarrolla la acción dramática ficticia⁴, en el caso que nos ocupa, Barcelona, y dentro de este espacio dramático, las distintas tipologías que establece la semiótica teatral como, por ejemplo: *el espacio teatral*, *el ámbito escénico*, *el espacio escénico* o *el espacioescenográfico*.

LOPE DE VEGA *EL CABALLERO DEL SACRAMENTO* (1621)

Y AGUSTÍN MORETO *EL ENEAS DE DIOS* (1661).

UNA COMEDIA REFUNDIDA EN EL SIGLO XVIII: *LO QUE LA RELIGIÓN PUEDE A UN NOBLE CATALÁN* (1780) DE MORETO

Conocida es ya la afición de Moreto por refundir comedias de otros dramaturgos, especialmente de Lope de Vega⁵; basta recordar las palabras que empleó Cáncer y Velasco para definir la actividad refundidora de Moreto, extensible a otros dramaturgos de la escuela calderoniana:

Y revolviendo unos papeles, que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: «Esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo mudándole algo. Este paso [se] puede aprovechar»⁶.

Dicha práctica que permitió a nuestro dramaturgo «profundizar en sus propias ideas barrocas en cuanto al carácter y vida del género humano en toda su complejidad paradójica»⁷, pues muestra cómo a partir de una fuente, profundiza y recrea una pieza dramática dotándola de gran originalidad.

El Eneas de Dios es un ejemplo singular de reescritura, pues se trata de una refundición de la comedia de Lope de Vega titulada *El Caballero del Sacramento*, fechada en Toledo, el 27 de abril de 1610 e impresa en la *Décima Quinta parte de Comedias* de Lope en el año 1621. En esta obra se inspiró Moreto y prueba de ello es el manuscrito atribuido a Moreto (BN Ms 17113) del año 1648, bajo el título *El Eneas de Dios*, el cual mantiene algunos de los personajes de la comedia lopesca, cambiando el nombre de doña Gracia por Isabela, y cambiando algunos aspectos de la trama. Son varios los estudiosos que explican que Moreto refundió la comedia siguiendo la misma trama⁸, pero debemos destacar cómo el dramaturgo se basa, especialmente, en la trama del primer acto para desarrollar el primero y parte del segundo, cambiando el tercero, de tal manera que el argumento adquiere una lógica y una economía dramática que nos

⁴ Rubiera, 2005, p. 93.

⁵ Martínez Berbel, (en prensa).

⁶ Cáncer y Velasco, 2005, p. 161.

⁷ Mackenzie, 1993, p. 15.

⁸ Kennedy (1932), Fichter (1933), Menéndez Pelayo (1949) o Castañeda (1974), entre otros.

ofrece la caracterización de Luis de Moncada como ejemplo de caballero cristiano, inexistente en la comedia de Lope de Vega. Lo cierto es que la primera fecha de escritura de la comedia moretiana tuvo que ser en torno al año 1648, pues se conservan datos referentes al año de representación —1650— a cargo del grupo de Antonio de Prado y del de Diego Osorio⁹.

La reescritura es uno de los procedimientos empleados en la fábrica del teatro español áureo, según las palabras de Germán Vega¹⁰, en algunos casos reelaborando la propia comedia y en otros, como es el caso que nos ocupa, apropiándose de obras ajenas, es decir, hetero-escrituras¹¹, que Elena di Pinto en el caso de Moreto denomina versión¹². La actividad refundidora moretiana se veía influida por la *imitatio* como procedimiento de creación artística y carece de las connotaciones actuales, como lo manifiesta Francisco Aguilar Piñal:

La *refundición* teatral [...] no obedece a un capricho o interés personal del refundidor, sino a razonados motivos estéticos o políticos. [...] Siempre que, con el cambio de gusto y de mentalidad, se han apreciado defectos de índole literaria, política o moral en alguna obra dramática, se ha caído en la tentación de suprimir lo defectuoso, en una nueva versión, más acorde con los imperativos axiológicos del momento. La refundición supone, por tanto, la valoración positiva de un texto dramático, pero admitiendo la posibilidad de mejora. Nadie refunde lo rematadamente malo, sino aquello que reconoce como bueno, y aun como excelente, pero que admite una versión modernizada y adaptada a nuevos valores. El refundidor, pues, actúa siempre de buena fe, con propósitos de superación literaria, moral o política, aunque no siempre consiga su objetivo ni el aplauso de los críticos¹³.

Estas palabras resumen a la perfección la comedia que trabajamos, *El Eneas de Dios*, pues Moreto refunde *El Caballero del Sacramento* de Lope, autor consagrado, «monstruo de naturaleza», para mejorar y ensalzar a un personaje dramático como es Luis de Moncada, encumbrándolo como perfecto caballero cristiano¹⁴ y, a su vez, este hecho ha provocado la reacción crítica por parte de los estudiosos como, por ejemplo, Fernández-Guerra y Orbe (1922) o Menéndez Pelayo (1949).

Lo cierto es que Moreto refundió la comedia del *Caballero del Sacramento* de Lope, como hemos señalado anteriormente, y lo interesante y que me importa destacar es cómo esa misma refundición se ve adaptada a una nueva versión en el siglo XVIII bajo el título *Lo que la religión puede a un noble catalán*, por algún director que la llevaría a escena en la ciudad de Barcelona, convirtiéndose, por lo tanto, en una obra de reescritura permanente (de hetero-escritura) para pasar a la auto-escritura gracias a la modificación de ciertos cuadros en los que la ciudad de Barcelona cobra protagonismo en las acotaciones y, a su vez, en los parlamentos descriptivos que los personajes realizan de la ciudad condal a partir del denominado *decorado verbal*, como veremos a continuación.

⁹ Lobato, 2008, p. 21.

¹⁰ Vega García-Luengos, 1998, p. 11.

¹¹ Según la terminología empleada por Sáez Raposo, 2010, p. 195 y Vitse, 1998, pp. 5-8.

¹² Sáez Raposo, 2010, p. 195.

¹³ Aguilar Piñal, 1990, p. 33.

¹⁴ Ver Cantalapedra Delgado, 2011, pp. 409-425 y 2012, pp. 44-51.

BARCELONA COMO ESPACIO DRAMÁTICO Y ESPACIO ESPECTACULAR:
DESDE LOPE DE VEGA A AGUSTÍN MORETO

Centrándonos en el tema que da título al presente trabajo, cabe señalar que el autor de *Fuente Ovejuna* escoge las ciudades de Barcelona, Sicilia y Perpiñán como espacios dramáticos en los que desarrollar la acción, siendo las dos primeras las que mantendrá Moreto en su comedia, teniendo en cuenta, como lo hacían todos los dramaturgos de la época, el *ámbito escénico* en el que sería representado, seguramente, un corral de comedias y, en consecuencia, la aceptación por parte del público de que se trataba de una representación simbólica en cuanto a los espacios que aparecerán en escena descritos por los propios personajes; de este modo, participaban en un viaje ficticio y se alejaban de la representación mimética mostrándose la maestría del dramaturgo a la hora de desarrollar estos espacios, explotando los valores visuales de la palabra.

Como resume Javier Rubiera en el estudio citado:

A partir de las características arquitectónicas del corral de comedias, el dramaturgo elige unos lugares materiales para situar a los actores u otros objetos significantes; son los espacios escénicos. Sobre ese punto el poeta dramático debe pensar cómo caracterizará esos lugares y para ello tiene a su disposición toda una gama de recursos verbales y no verbales con los que “cargar” escenográficamente las áreas escénicas¹⁵.

Lope de Vega deja fijada desde la ciudad de Barcelona los primeros versos a través de los parlamentos de los personajes como el del Rey siciliano y el caballero Gonçaga:

REY	Bellísima ciudad.
GONÇAGA	Por todo extremo.
REY	No la tiene mejor la fuerte España.
GONÇAGA	Ni en cuanto sufre el mar, o quilla, o remo Tan fuertes muros en sus ondas baña. (vv. 1-4) ¹⁶

Moreto, por su parte, nombra a la ciudad en boca del gracioso, Salvadera, en los primeros versos, aunque sin descripción ni juicio:

SALVADERA	Antes es tiempo de gracias, si una Gracia te destierra. Mas ¿no me dirás, señor, por qué a Barcelona dejas, cuando la ciudad alegre, a Gracia, Reina, celebra? (vv. 19-24) ¹⁷
-----------	---

Nos encontramos, así, en Barcelona, ciudad en la que se desarrolla la acción del primer acto y acerca de la cual el manuscrito conservado del siglo XVIII, *Lo que la*

¹⁵ Rubiera, 2005, p. 93.

¹⁶ Lope de Vega, *El Caballero del Sacramento*, cito por el impreso colgado en la BN.

¹⁷ Moreto, *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*, ed. Sofía Cantalapiedra, en: [<http://www.moretianos.com/comedias.html>]. Citaré siempre según esta edición.

religión puede a un noble catalán, describirá los espacios dramáticos con mayor precisión escenográfica en las acotaciones, dado que como hemos señalado en el inicio, debe tratarse de un manuscrito anotado y ampliado por algún director de la época, pues además de aparecer tachones en el mismo con «sí o no», aparecen datos nuevos, ausentes en Lope y en la versión moretiana del siglo XVII y propios de un escenógrafo, por ejemplo:

*Plaza del Rey con el Palacio de fachada y en un balcón doña Gracia. Vistosa iluminación, adornos de arcos triunfados, y salen cuadrillas de máscaras. La una cuadrilla bailará una vistosa contradanza con hachas, y la otra sacará una invención de carro triunfal y disfraces*¹⁸.

*Vista de la fachada de Santa María del Mar, con la puerta practicable: incendio del templo y gentes que procuran apagarlo con cubos de agua y otras maniobras y salen don Luis y Salvadera*¹⁹.

Estaríamos ante un espacio escénico que el director de la compañía quería hacer visible ante un público concreto, el catalán, seguramente, para que este se sintiese identificado; otra prueba la encontramos en la escena en que doña Gracia está por partir a tierras sicilianas al final de primer acto; allí señala la acotación el puerto de Barcelona, visualizando la montaña de Montjuic, técnicas propias del espacio escénico y visibles para el público:

*Se descubre vista del muelle de Barna con el baluarte de la linterna a la derecha; y a la izquierda Montjuic: hermosa vista de armada, esquife la capitana pasa por el embarco y hacen salva los baluartes*²⁰.

En cuanto a los espacios de la ciudad, nos encontramos con la quema de la Iglesia de Santa Olalla, trasunto de Santa Eulalia, patrona de Barcelona en aquellos años y cuyas reliquias se encontraron en Santa María del Mar y fueron trasladadas a la Catedral de Barcelona, posible motivo por el que en la versión del siglo XVIII en lugar de abrasarse Santa Olalla, como ocurre en la comedia de Lope y en Moreto, se abrasa Santa María del Mar. La descripción de este espacio escénico concreto —la iglesia— viene dada en las comedias del siglo XVII por el decorado verbal que realizan los personajes:

SALVADERA Por piélagos de llamas se ha arrojado,
ya con el humo y polvo se ha cegado,
ya ha llegado al altar, ¡piadoso cielo!
Ya con sus manos toma todo el cielo.
Mas ¿no es mucho que enojos tan humanos
le hagan tomar el cielo con las manos?
¡Oh, más valiente que David triunfante
cuando libró a Israel muerto el gigante!
En bronce dure al mundo aqueste ejemplo,
bien pareces columna deste Templo. (vv. 663-672)²¹

¹⁸ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 13v.

¹⁹ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 15v.

²⁰ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 22v.

²¹ Moreto, *EL Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*.

Técnica, el decorado verbal, que es acompañada de música, con la que se abre el acto segundo en la comedia de Moreto y que nos traslada al espacio de un jardín siciliano ambientado en Chipre, como espacio del *locus amoenus*:

MÚSICA	<i>Bien podéis ojos buscar nuevas trazas de vivir, que ya no os puedo sufrir si tanto habéis de llorar.</i>
BEATRIZ	¿No te alegra este jardín, retrato de Chipre hermoso, que fragante y oloroso te recibe serafín? (vv. 1079-1086) [...]
GRACIA	Fuentes, que risueñas vais; flores, que alegres vivís; arroyos, que os divertís; aves, que alegres cantáis; dadme de vuestra alegría y tomad de mi tristeza, no se enoje más su alteza ni lo juzgue a tiranía (vv. 1115-1122)

En el manuscrito del siglo XVIII, en este segundo acto se puede apreciar cómo el director de escena tiene una clara voluntad de dejar fijados los escenarios espaciales de la comedia, dado que además de aumentar la descripción de algunas de las acotaciones establecidas por Moreto, crea otras nuevas, repletas de minuciosos detalles descriptivos en los que se presta también atención al vestuario de los personajes y a los sonidos de la representación:

*Vista de la magnífica Plaza de la Corte, dispuesta para el torneo, con Palenque alrededor. En la fachada el Palacio con puerta practicable, y sobre ella un gran balcón, donde suben los reyes a ver la función. Gran marcha, y salen las guardias, el Rey y la Corte. Suben a los balcones, forma la Guardia a las Puertas de Palacio y a una señal saldrán los caballeros, figurando unos torneos de Maestranza a caballo. Concluidos se correrá un estafermo y después tomarán lanzas y escudos, formando unas vistosas escaramuzas. Tocando en toda la función timbales y clarines que se verán en otro balcón. Y acabado, bajan los Reyes y con una ruidosa marcha pasean el Palenque, escoltándolos la caballería formando una vistosa guardia de corjos, con lanzas y escudos.
Se hecha jardín largo y salen el Rey y la Corte²².*

Todo dramaturgo o director escenográfico —como es el caso de la comedia *Lo que la religión puede a un noble catalán*— tenía en cuenta todos los detalles de la representación, siendo el vestuario otro de los elementos que ayudan a ambientar el espacio escenográfico no verbal que «es obligatorio en la representación del personaje [...] pues proporciona informaciones muy diferentes sobre su edad, su condición social,

²² Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 34v.

su oficio o sobre el lugar o el momento de la acción, por lo que podía ser un elemento clave para una rápida caracterización»²³. No debemos olvidar que Moreto escoge en este segundo acto el disfraz de peregrinos para don Luis de Moncada y su criado Salvadera, con una clara simbología del peregrino de amor en la tierra guiado por Dios, como es el caso de la comedia moretiana.

Otra de las técnicas empleadas por Moreto en su pieza teatral y en relación con el tema espacial es la *ticsoscopia* que servía para «presentar a la imaginación del público escenas de difícil o imposible representación sobre el escenario [...] que eran recreadas por la palabra poética muy plásticamente»²⁴, en este caso el naufragio —cuando Salvadera confiesa a doña Gracia que son peregrinos y que habían naufragado— y en el tercer acto la batalla de los Moncada contra el rey de Sicilia:

SALVADERA Eso sí, cuerpo de Dios,
 paguen lo que nos han hecho
 padecer, ¡qué bien pelea
 mi amo, parece un Héctor!
 Mas... ¿qué mucho que litigue,
 si es por la razón el pleito?
 Aunque a necedad lo juzgo,
 que pelear en estos tiempos
 por mujeres es locura,
 si las hay en todo ruedo.
 El Rey de vencida va
 y no es mucho el vencimiento,
 cuando con tantas ventajas
 le aprietan cuñado y suegro.
 Don Gastón dejó la mar
 y con socorro saliendo
 da color por la marina
 el enojo de su fuego.
 El Conde por otra parte
 al Rey pone en grande aprieto
 y hace de las suyas sin
 reparar en que es tan viejo. (vv. 2843-2864)

Batalla precedida de la acotación: «*Disparan y sale Salvadera*» en la edición del siglo XVII y que en el siglo XVIII se ve intencionadamente aumentada para la representación escenográfica:

*Vista de Corte Murada, y sitiada por los catalanes: trincheras y empaliradas, con cuatro monteros y cuatro cañones, que a su tiempo bombardean y batirán la muralla abriéndole brecha. Dase una batalla visual quedando en ella muerto el Rey y don Gastón prisionero, y después el asalto y la brecha*²⁵.

²³ Rubiera, 2005, p. 90.

²⁴ Rubiera, 2005, p. 92.

²⁵ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 62v.

CONCLUSIONES

Lo cierto es que el manuscrito conservado del siglo XVIII es una muestra interesante de cómo una comedia refundida en el siglo XVII puede ser adaptada en el siglo posterior, siguiendo los criterios de un director escenográfico para flexibilizarla a los nuevos gustos y sensibilidades, manteniendo los versos y la trama, pero ampliando las acotaciones para un espacio escénico visible ante un público concreto. Barcelona será la ciudad elegida, de ahí que se preste mayor atención a sus escenarios y cuando la acción se desarrolla en Sicilia, los escenarios descritos con mayor cuidado y precisión serán, precisamente, en los que habiten los catalanes. En *El Caballero del Sacramento* de Lope de Vega o en *El Eneas de Dios* de Moreto se puede apreciar cómo ambos dramaturgos se ven modelados por una época, el Barroco, en el que las didascalias explícitas (las acotaciones) no tendrán tanta importancia como las didascalias implícitas (en el diálogo), dado que la palabra será un el recurso escenográfico empleado por los dramaturgos áureos. En cambio, en la versión del siglo XVIII cobrarán protagonismo las explícitas, pues el teatro neoclásico ya se había instaurado y el público era otro.

Podemos concluir que el teatro barroco, y en concreto la pieza teatral de *El Eneas de Dios* de Moreto, llegó hasta el público neoclásico gracias a la comprensión del director escenográfico, capaz de hacer visible la imagen creada a través de la palabra, a través del decorado verbal, trasladando lo que el espectador del siglo XVII imaginaba en su mente para plasmar la imagen sensible al ojo ante un público que ya no estaba acostumbrado al teatro de palabra, sino al puramente escenográfico, cincelando la imaginación de los espectadores y ofreciéndoles un nuevo rumbo teatral.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 33-41.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo, *Obras varias*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- CANTALAPIEDRA DELGADO, Sofía, «Máscaras en *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*», *Máscaras y juegos de identidad en el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, pp. 409-425.
- , «Reminiscencias paganas en la intención cristiana de *El Eneas de Dios* de Moreto», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 44-51.
- LOBATO, María Luisa, «Moreto, dramaturgo y empresario teatral. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt Am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 53-71.
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antiqua poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (ed.), *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, BAE, XXXIX, 1922, p. xxxii.
- MACKENZIE, Anne Lee, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales», «*Monstruos de apariencias llenos*» *Espacios de la representación y espacios representados en el teatro áureo*, Barcelona, Prolope, 2011, pp. 167-183.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1949, t. IV.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Gráficas Celler, 2010, pp. 195-225.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español de Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- VITSE, Marc, «Presentación. Actas del Seminario “Siglo de Oro” y Reescritura I: Teatro», *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-8.

Las fuentes históricas de la entrada de Carlos V en París en la comedia *Carlos V en Francia* de Lope de Vega

Luc Capique

Universidad de Navarra / Université de Pau et des pays de l'Adour

En el marco de mi trabajo de investigación, que consiste en la preparación de una edición crítica de la comedia histórica de Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, me referiré aquí a las fuentes históricas utilizadas por el Fénix.

Esta obra, firmada por Lope el 20 de Noviembre de 1604 en Toledo¹, evoca las relaciones entre España y el Reino de Francia, encarnados por el Emperador Carlos V y Francisco I. Cada acto representa un acontecimiento histórico importante en estas relaciones. La comedia empieza con el tratado de paz de Niza, firmado el 18 de Junio de 1538. En este acto están representados los dos monarcas de manera separada, en el momento de tratar de la paz con la mediación crucial del Papa Paulo III². El segundo acto evoca las Cortes que se reunieron en Toledo en octubre del mismo año. Durante su presencia en las Cortes, el emperador es advertido de una rebelión en su lugar de nacimiento: Gante. Presionado por la invitación insistente de Francisco I, el emperador decide pasar por Francia para ir a castigar los rebeldes, lo que nos lleva al tercer acto, el cual describe la estancia de Carlos quinto en París.

En el momento de llevar al tablado hechos históricos, es interesante observar la diferencia entre la realidad histórica y la versión propuesta en una comedia. El dramaturgo se enfrenta a las dificultades impuestas por el marco dramático que puede impedir ciertas representaciones, como en las acciones, los lugares, los personajes, etc. No obstante, como lo apunta Amado Alonso, en el caso de Lope de Vega, no hay que considerar la fuente como «el punto de partida para la obra sino el bloque de mármol

¹ Vega, *Carlos V en Francia*, p. 13.

² Aracelli, 2001, p. 130.

no más donde el ojo del escultor ve encerrada su estatua. El punto de arranque está siempre en la facultad de visión dramática³». La relación Poesía-Historia, planteada desde la poética de Aristóteles, es una temática presente en el teatro áureo y teorizado por algunos de sus contemporáneos, como Alfonso de Carballo, Bances Candamo o Alonso López Pinciano. Para este último, como lo apunta Zugasti: «ha de guardarse un equilibrio entre ambas opciones, sin que la poesía, que debe primar, anule a la historia. Dicho equilibrio ha de sustentarse en el principio de verosimilitud»⁴, Principio retomado después por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*⁵. En el caso de *Carlos Quinto en Francia*, el dramaturgo utiliza los hechos históricos como una tela de fondo para llegar a la celebración de la paz entre España y Francia, aunque los dos monarcas de dichos reinos no son los personajes principales de la obra. En efecto, los hechos históricos de la obra permiten aquí desarrollar tramas ficticias, como la ascensión profesional del soldado Pacheco, o el amor imposible entre el personaje de la loca Leonor y el emperador.

El fragmento comentado se sitúa al principio del tercer acto de la obra. La acción se desarrolla en París y, mediante una elipsis, Lope de Vega evoca los acontecimientos que surgieron entre los dos actos, durante el viaje de Carlos V a Francia y, sobre todo, su entrada a París el primero de enero de 1540⁶. Éstos son narrados por el personaje del gracioso, Pacheco, nuevamente nombrado portero del emperador⁷. Su intervención, dirigida a otros personajes ausentes durante el viaje⁸, tiene como función informar al público de lo que sucedió entre los actos.

A través de un largo discurso en romance, Pacheco relata el viaje del emperador y su entrada en la ciudad de París⁹. Al llegar a media legua de la ciudad, el lacayo del monarca evalúa la presencia de doscientas mil personas de las cuales va a destacar de manera detenida el acompañamiento de los españoles. Primero, desfilan las órdenes religiosas de la ciudad de París con numerosos franciscanos, frailes de San Agustín, dominicos, acompañados por arcabuceros, arqueros y soldados. Después llega el preboste de París acompañado de trescientos oficiales, delante de la corte del parlamento (compuesta por doce virreyes, dos presidentes). Siguen el consejo seglar y la cancillería, encabezada por el gran canciller de Francia. Evoca también la presencia del consejo real y la guardia de tudescos y suizos. Después de una pausa en su monólogo, Pacheco vuelve a describir el cortejo con los personajes más cercanos a Carlos Quinto como: «monseñor de San Polo, el duque de Alba, el cardenal Borbón»¹⁰ y los hijos del rey de Francia (el Delfín y el duque de Orleans). La comitiva se cierra con cardenales, obispos y arqueros, dirigidos por el Duque de Vendôme y de Lorena. Esta entrada no se limita a una enumeración de toda la gente de París sino que describe igualmente la riqueza y

³ Amado, 1953.

⁴ Zugasti, 1993, p. 51.

⁵ Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* p. 147, vv. 284-293.

⁶ De Foronda y Aguilera, 1914.

⁷ Vega, *Carlos V en Francia*, p. 148, III, vv. 1912-1913.

⁸ Dorotea, mujer disfrazada de hombre.

⁹ Vega, *Carlos V en Francia*, pp. 150-158, III, vv. 1966-2126.

¹⁰ Vega, *Carlos V en Francia*, p. 156, III, vv. 2071-2075.

ornamento con los que fue recibido el emperador. Pacheco retrata la indumentaria de todas las personas subrayando la unión entre los dos reinos:

doscientos soldados
 todos de tela vestidos,
 la color blanca y sembrados,
 de cifras de cañutillo,
 en que el español león
 abrazaba el francés lirio¹¹.

El portero resume el cortejo en estos términos:

la majestad
 y acompañamiento dicho,
 armas, oro, plata y perlas,
 galas y franceses bríos¹².

El personaje opone dichos términos a «la gravedad de aquel paño humilde y limpio»¹³ del monarca español. Esta oposición que notamos también en la realidad histórica es debida a la muerte de la emperatriz Isabel, lo cual Lope de Vega omite explicar. Esta omisión es debida, quizás, al desarrollo de la trama dramática y/o para acrecentar el contraste entre el monarca español y los representantes de Francia.

Es posible poner en duda la veracidad de la entrada con numerosas personas y gran pompa, tal como es presentada por Lope de Vega. En efecto, como señala Rodríguez Pérez:

Dramatists had the freedom of choice to fall in with the current views of the audience- to prevent the play from appearing implausible- or to deliberately introduce certain changes. Drama could thus play a very important role in the formation of public opinion. It is now generally accepted that there was a clear cut connection between literature and propaganda in the sixteenth and seventeenth centuries¹⁴.

En este sentido, orienté primero mi investigación a las fuentes históricas francesas para observar si cada reino tuvo la misma visión de la entrada del Emperador en París. En las *Chroniques et annales de France*, escritas por Nicole Gilles en 1585, encontramos una sola frase sobre la entrada de Carlos V: «le lendemain, qui fut le premier jour de Janvier mille cinq cent trente neuf, parti après diner [...], et entra par la Bastille en grande magnificence: et alla à Nôtre Dame de Paris selon la coutume des rois»¹⁵.

En este fragmento, el autor trata brevemente de la entrada del emperador, pero señalando que fue con «grande magnificence». No se debe considerar la fecha de 1539 como un error por parte del autor, porque utiliza el calendario juliano que será reemplazado por el actual calendario gregoriano en 1582. En un trabajo más reciente,

¹¹ Vega, *Carlos V en Francia*, p. 152, III, vv. 2009-2014.

¹² Vega, *Carlos V en Francia*, p. 157, III, vv. 2096-2098.

¹³ Vega, *Carlos V en Francia*, p. 157, III, vv. 2099-2100.

¹⁴ Rodríguez Pérez, 2008, p. 59.

¹⁵ Gilles, *Croniques et annales de France*, p. 431.

del siglo XIX, Georges Guiffrey edita, sin aportar correcciones, el manuscrito de un anónimo, contemporáneo del rey Francisco I: *Chroniques du Roy François, premier de ce nom*. En esta crónica encontramos una descripción detallada de la entrada del emperador y de su acompañamiento. Gracias a este testimonio, sabemos su recorrido exacto y su composición, que no puedo resumir aquí por ser una descripción muy larga. Comparándolo con el pasaje de la comedia, Lope de Vega sigue el mismo orden, presentando primero a las órdenes eclesiásticas, la cancillería de Francia y terminando con el Emperador y la gente que lo acompaña. El autor de la crónica retrata también la riqueza de la indumentaria de cada persona de la comitiva, lo que volvemos a ver en la obra de Lope de Vega con ciertas diferencias, como en el caso de los 24 regidores, «*vêtus de satin noir*» en la crónica, mientras que en la comedia visten «morado brocado rizo adornaba en forros blancos de siempre blanco armiños»¹⁶. Podemos dar alto crédito a este testimonio viendo que ha sido copiado, en el siglo XVII, por Théodore Godefroy, historiógrafo de Francia, en su manuscrito *Mélanges sur des questions de cérémonie* que se puede consultar en la biblioteca de l'Institut de France en París. Según este testigo francés de la época de Francisco I, el relato de la entrada de Carlos V ofrecido por Lope de Vega parece verosímil y no tan exagerado cuando Pacheco anuncia la presencia de «doscientas mil personas».

En cuanto a las fuentes usadas por Lope, debemos tener en cuenta que su publicación debió ser anterior a 1604. Podemos descartar primero la *Historia del Emperador Carlos V* de Pedro Mejía, cronista del monarca, porque su obra se termina con la coronación imperial en Alemania, en 1520. En la nutrida bibliografía sobre la vida del Emperador, elegí dos autores cuya descripción de la entrada a París es semejante a los datos de las fuentes históricas francesas.

El primer autor, Alonso de Santa Cruz, historiador y cosmógrafo de la Corte en tiempo de Carlos V, escribió la *Crónica del Emperador Carlos V*. La fecha de composición de esta obra es anterior a 1551, año en que Alonso de Santa Cruz manda una carta al Emperador en la que informa al monarca de sus obras acabadas: la historia de los Reyes católicos y la crónica anteriormente mencionada¹⁷. En la sexta parte del manuscrito, recogida en el tomo IV de la reedición de 1923, observamos muchas similitudes con la fuente francesa. Efectivamente, el recorrido y la indumentaria del cortejo del testimonio francés y de esta crónica coinciden. En el caso del Condestable de Francia, Anne de Montmorency, observamos una similitud en su descripción: «Su Majestad el Condestable de Francia, ricamente vestido de brocado blanco de tres altos, recamado todo de oro, en un caballo encubertado de lo mismo»¹⁸ y «Monseigneur Messire Anne de Montmorency Connetable et grand maître de France vêtu d'une cotte de drap d'or [...] monté sur un cheval caparassonné de parements d'or»¹⁹.

Alonso de Santa Cruz describe todas las etapas de la entrada del emperador, desde Fontainebleau hasta la cena con Francisco I en el *palais*, pero no le dedica numerosas páginas a este acontecimiento, comparándolo con el manuscrito anónimo francés. Lope

¹⁶ Vega, *Carlos V en Francia*, p. 152-153, III, vv. 2016-2018.

¹⁷ Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V*.

¹⁸ Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V*, p. 55.

¹⁹ Godefroy, *Entrée de Charles Quint Paris*, Fol. 62r.

de Vega pudo haberse apoyado en esta crónica, pero hay datos presentes en la comedia que no encontramos en las escrituras del historiador de la corte.

El segundo autor al que me quiero referir es a Fray Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona e historiador y a su obra, *La vida y hechos del Emperador Carlos V*, encontramos la descripción del «Solemne recibimiento que el Rey de Francia hizo al Emperador en París mostrando en la grandeza de su ánimo y generoso corazón»²⁰. Cuando comparamos este fragmento de la crónica con el de la obra de Lope de Vega, observamos que, además de seguir el orden de aparición de las personas del acompañamiento, el dramaturgo apunta las mismas cantidades señaladas por el historiador, como podemos constatar al principio de la entrada del Emperador en la ciudad:

Salió la clerecía en procesión media legua de la ciudad, y eran tantos que de solos frailes había seiscientos Franciscanos, cuatrocientos Dominicos, trescientos Agustinos, y otras Religiones que eran estudiantes. Venían casi doscientas mil personas con doscientos arcabuceros²¹.

Pero salió media legua
de Paris a recibillo
el clero y órdenes sacros,
[...]
Hubo seiscientos frailes franciscos,
de San Agustín trecientos,
y quinientos dominicos.
Doscientos arcabuceros
de a caballo²².

Lope de Vega menciona los mismos detalles leídos en *La vida y hechos del Emperador Carlos V*, y repetidamente, con las mismas palabras, como, por ejemplo, los «cien mancebos ciudadanos con doce banderas»; o los «doce virreyes en mulas, vestidos de grana». Es imposible negar, mediante esta breve comparación, la similitud entre el pasaje de la comedia y esta crónica. En muchas partes del fragmento estudiado, es como si tuviéramos una versión en verso de la obra de Sandoval, adaptada por Lope de Vega con el deseo de guardar la función informativa para su comedia. A pesar de que la fecha de publicación de la segunda parte de la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* es 1606, es posible que Lope de Vega tuviera la oportunidad de consultarla antes de su publicación para la elaboración de su comedia. Finalmente, esta crónica coincide con las fuentes francesas, aunque Fray Prudencio de Sandoval propone una descripción detallada con varios datos numéricos.

Mediante las varias crónicas españolas y las francesas, constatamos, primero, que los españoles dedican más atención a la entrada del emperador en París que las crónicas francesas, lo cual no es de extrañar. El único testimonio de un francés que tenemos, válida, a grandes líneas, los hechos recogidos en los textos españoles. En cuanto a *Carlos V en Francia*, podemos concluir con certeza que la fuente de Lope de Vega es *La*

²⁰ Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, p. 383.

²¹ Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, p. 383.

²² Vega, *Carlos V en Francia*, p. 152, III, vv. 1991-1993 ; vv. 1999-2003.

Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V de Fray Prudencio de Sandoval, y en mi futura edición crítica de dicha comedia lopesca, presentaré un análisis de la parte histórica en la obra en su totalidad y de manera pormenorizada.

Sin embargo, las demás crónicas, tanto francesas como españolas, serán un precioso auxiliar a la hora de interpretar la transformación llevada a cabo por Lope de un acontecimiento histórico en el teatro, el cual fue ante todo político, en el sentido recto de la palabra. Estas se integran en un «estema de fuentes» que también será preciso establecer en aras de una lectura lo más correcta posible de la comedia que me ocupa.

Referencias bibliográficas

- ARACELLI, Guillaume-Alonso, «Historicité et dramaturgie dans Carlos Quinto en Francia», en *Charles Quint et la monarchie universelle*, ed. Annie Molinié y Jean-Paul Duvios, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 127-144.
- ALONSO, Amado, *Lope de Vega y sus fuentes*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1953.
- DE FORONDA Y AGUILERA, Manuel, *Estancias y viajes de Carlos V, desde el día de su nacimiento, hasta el día de su muerte, comprobados con documentos originales, relaciones auténticas, manuscritos de su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1914.
- FERNÁNDEZ ALVÁREZ, Manuel, «Francia vista por Carlos V», *Cuadernos de historia: anexos de la revista «Hispania»*, 2, 1969, pp. 93-108.
- GILLES, Nicole, *Croniques et annales de France*, Paris, Jean Cavellat, 1585.
- GODEFROY, Théodore, «Entrée de Charles Quint à Paris», *Mélanges sur des questions de ceremonial*, Ms. Godefroy 437, Fol. 54/66, Paris, Archives de l'Institut de France, siglo XVII.
- GUIFFREY, Georges, *Chronique du Roy François, premier de ce nom*, Gand, Université de Gand, 1860.
- MEJÍA, Pedro, *Historia del Emperador Carlos V*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch revolt through Spanish eyes, self and other in historical and literary texts of Golden Age Spain*, Oxford, Peter Lang, 2008.
- SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Valladolid, Sebastián de Cañas, 1606.
- SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V*, Madrid, Imprenta del Patronato de huérfanos de intendencia e intervención militares, 1923.
- VEGA, Lope de, *Carlos V en Francia*, ed. Arnold G. Reichenberger, London, University of Pennsylvania, 1962.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- ZUGASTI, Miguel, «Estudio crítico», en Tirso de Molina, *La «trilogía de los Pizarros»*, Trujillo, Fundación Obra Pía de los Pizarros, 1993, vol 1, pp. 15-60.

El jardín de Agi Morato como espacio heterotópico en *Los baños de Argel* de Cervantes¹

Moisés R. Castillo

University of Kentucky

Los lugares en los que los humanos interactúan son sitios en que compiten las memorias, lugares conectados a sistemas de espacialización físicos y simbólicos. Incluso el más convencional sentido del *aquí* y el *allí* depende de una compleja red de reconocimiento simbólico que no puede divorciarse de las dinámicas de poder². Teniendo en cuenta estas ideas, me propongo examinar la (re)construcción contracultural que Cervantes hace del paisaje argelino como espacio heterotópico en *Los baños de Argel*. Me concentro en el valor simbólico del espacio teatral del jardín de Agi Morato como espacio alternativo de interacción humana que se sitúa más allá de las comunes distinciones entre el *yo* y el *otro*, *nosotros* y *ellos*. Colocándose en contra de la lógica excluyente de la ideología oficial defensora de la pureza religiosa y cultural (la ideología de la sangre), Miguel de Cervantes proyecta en *Los baños de Argel* un sincrético ideal de libertad, compasión y hermandad humana sobre el paisaje del Otro africano.

No son muchos los trabajos que ahondan en la importancia del paisaje en el teatro de Cervantes y muchos menos los que han investigado el papel que juega el jardín de Agi Morato en la obra *Los baños de Argel*. Entre ellos se encuentra el ensayo de Maryrica Ortiz Lottman titulado «The Call of the Natural World in *Los baños de Argel*». La crítica apunta que en esta obra «Cervantes explora el paisaje de la ciudad, y

¹ Este trabajo es una versión reducida y modificada de un ensayo publicado recientemente en inglés titulado «Agi Morato's Garden as Heterotopian Place in Cervantes's *Los baños de Argel*». Se reproduce aquí con permiso del editor.

² Lefebvre, 1991.

especialmente sus jardines, para presentar a la naturaleza como una fuerza beneficiosa que ofrece la posibilidad de la libertad»³. Siguiendo la estela del trabajo de Ortiz Lottman, este ensayo pretende profundizar en la función simbólica del jardín de Agi Morato a la luz de la teoría foucaultiana acerca de los espacios heterotópicos, desarrollada por el filósofo en su ponencia «Des Espace Autres» de 1967.

Es extraño que la crítica no se haya fijado suficientemente, o haya subestimado la importancia de este jardín, a pesar de las cinco menciones que los cautivos hacen a él a lo largo de los actos segundo y tercero, y de la referencia enfática que sirve de colofón al drama. Si bien la comedia no incluye una descripción física del jardín, no hay ninguna duda de que este ‘espacio no visto’ presenta una enorme importancia, no ya en lo que se refiere a las acciones de la comedia, sino a su significación simbólica. El jardín de Agimorato es un enclave que nunca aparece descrito en la obra y desde el punto de vista de la escenificación teatral es un escenario que tampoco aparece en escena. Entonces, ¿por qué el énfasis de Cervantes en este jardín?, ¿qué representa este lugar en *Los baños*? Se podría pensar que el jardín de Agimorato es una utopía (en su sentido de ‘u-Topos’: no lugar), un lugar realmente inexistente, un espacio inalcanzable, más bien un deseo de los cautivos protagonistas de la comedia que un lugar concreto; de ahí el que se silencien sus detalles físicos y sólo se resalten sus significados simbólicos. Sin embargo, es obvio que el jardín existe, en tanto en cuanto los personajes interactúan con él o lo ‘habitan’, hacia él se dirigen los cautivos durante el segundo y tercer actos de la obra, y al llegar a él se convierte en un *locus amoenus*, un lugar para la contemplación y para la esperanza en la liberación, como diría Ortiz Lottman. Por lo tanto, este jardín es más bien una utopía en el sentido no de un ‘no-lugar’, sino en el de un ‘lugar sin límites’. Como voy a tratar de demostrar la noción de ‘un lugar sin límites’, incorporada y re-trabajada por Cervantes, se acerca notablemente al concepto foucaultiano de *heterotopia*.

Foucault habla de diferentes modelos heterotópicos, que incluyen heterotopías de crisis, desviación, ilusión y compensación. Lo que nos interesa aquí, más allá de etiquetas clasificatorias que pueden ser problemáticas en la práctica, es el potencial crítico de los símbolos heterotópicos, su poder desmitificador. De este modo, propongo re-trabajar la noción de espacio heterotópico para aplicarlo al análisis literario, distinguiéndolo no sólo de las utopías escapistas o compensatorias (como las caballerescas o las pastoriles), sino también de las distopías literarias. Según lo entiendo aquí, el concepto de heterotopia conecta con la idea de José Antonio Maravall según la cual *Don Quijote* es una narrativa contra-utópica⁴, y especialmente con la interpretación que David Castillo y Nicholas Spadaccini hacen del *Persiles* como una narrativa experimental que expone la contingencia y la arbitrariedad de las utopías contrarreformistas⁵. Sin embargo, en su aplicabilidad a las comedias de cautiverio cervantino, el concepto Foucaultiano de heterotopia añade una importante dimensión a nuestro entendimiento de la construcción cervantina de espacios alternativos, cual es el subrayar su otredad, específicamente en términos de su localización. En este sentido,

³ Ortiz Lottman, 2004, p. 363. Todas las traducciones del inglés que aparecen en este trabajo son mías.

⁴ Maravall, 1976.

⁵ Castillo y Spadaccini, 2000.

defiendo que el jardín de Agi Morato puede ser considerado plenamente un espacio heterotópico dentro del contexto dramático de *Los baños de Argel*, esto es, un lugar imaginado como Otro en referencia a, o de forma más precisa, en contraste con, los espacios físicos y simbólicos que estructuran el campo ideológico de la España imperial y contrarreformista. Mientras que el orden social y cultural establecido descansa en nociones excluyentes de centralidad cultural y rectitud religiosa, el espacio heterotópico del jardín de Agi Morato se puede decir que propone formas alternativas de interacción humana fuera de la ideología dominante u oficial.

Muchos de los recientes estudios dedicados al teatro cervantino se han centrado en el tema del cautiverio, y una notable cantidad de ellos —desde Friedman a Ohanna⁶—han apuntado una serie de conexiones potenciales entre las situaciones dramáticas desarrolladas en estas comedias y la experiencia personal de Cervantes a manos de los piratas argelinos. Desde el marcado carácter de documental que Fotherhill-Payne ve en estas obras, hasta la función testimonial y catártica que Garcés les atribuye, pasando por posiciones como la de McGaha, que tratan de explicar el que a Cervantes se le perdonara la vida después de sus cuatro intentos de fuga de la prisión argelina⁷. McGaha se basa en la participación de la hija de Agi Morato, esto es, la Zahara de las comedias y la Zoraida de la Historia del cautivo, amante secreta de Cervantes, la cual habría intercedido ante el rey de Argel para que éste le perdonara la vida. El argumento de *Los baños* contendría entonces aspectos esenciales de la biografía del cautiverio cervantino, a la vez que expresaría el deseo velado de rescate para el cristianismo de la mujer que ha salvado a Cervantes de una muerte segura y posiblemente lo ha ayudado a liberar otros cristianos cautivos. De hecho, para Don Lope (el protagonista de la comedia), Zahara representa libertad y una nueva vida: «de mi prisión libertad, / de mi muerte alegre vida, / crédito de mi verdad»⁸.

La Zahara de *Los baños* y la Zoraida de la Historia del cautivo son ambas vírgenes que liberan cautivos, como opina Moner⁹. Garcés las asocia de hecho con la Virgen María¹⁰. Y precisamente, María es iconográficamente representada en *Los baños* como *stella maris*, una guía religiosa en un viaje de salvación personal y espiritual: «FRANCISQUITO: Tengo yo el Ave María / clavada en el corazón, / y es la estrella que me guía / en este mar de aflicción / al puerto de la alegría»¹¹. Zahara es también llamada «otro nuevo Moisés»¹² en este Egipto de cautivos que es Argel. Estos pasajes añadirían una mayor verosimilitud a las especulaciones de McGaha sobre la supervivencia cervantina, al tiempo que posiblemente proporcionan el contexto para entender los eventos que tienen lugar en el jardín de Agi Morato. Desde esta perspectiva el jardín sería un lugar de liberación sobre el que Cervantes podría haber proyectado sus propios sueños de libertad compartida. Podríamos incluso decir que el ‘barco liberador’ que los cautivos esperan en el jardín es en definitiva una extensión de este paraíso utópico que

⁶ Friedman, 1981; Ohanna, 2009.

⁷ Fothergill-Payne, 1989; McGaha, 1996; Garcés, 2002.

⁸ Cervantes, *Los baños de Argel*, III, vv. 646-648.

⁹ Moner, 1998.

¹⁰ Garcés, 2002.

¹¹ Cervantes, *Los baños de Argel*, II, vv. 1041-1045.

¹² Cervantes, *Los baños de Argel*, III, v. 590.

provoca el «felice fin»: «D. LOPE: También escribió en el fin / que sepamos el jardín / de su padre, Agimorato, / do a nuestra comedia y trato / se ha de dar felice fin»¹³.

El jardín de Agi Morato es el lugar que hace posible el final feliz al término de *El trato* y *Los baños*. Como Don Lope dice en *Los baños*: «Y aún hoy se hallarán en él [Argel/cuento] / la ventana y el jardín. / Y aquí da este *trato* fin, / que no le tiene el de Argel»¹⁴. La mención culminante al jardín sigue al marcado pronunciamiento de que los eventos dramatizados en la obra están basados en hechos verdaderos: «No de la imaginación / este *trato* se sacó, / que la verdad lo fraguó / bien lejos de la ficción. / Dura en Argel este cuento / de amor y dulce memoria, / y es bien que verdad y historia / alegre al entendimiento»¹⁵.

¿Es este un guiño cervantino al lector? ¿Debemos leer estos versos como una especie de confesión, una sugerencia cervantina a que aunque la obra es obviamente ficción (cuento/historia), los eventos escenificados están basados en experiencias reales (posiblemente experiencias personales) de cautiverio? Si siguiéramos la interpretación de Garcés, tendríamos que decir que la revisión dramática de sus propias experiencias de cautiverio permitirían al autor superar las memorias traumáticas al transformarlas en «cuento de amor y dulce memoria». Esta perspectiva explicaría el microcosmos del jardín como ‘espacio compensatorio’, de acuerdo con la noción tradicional de utopía en el sentido maravalliano. Por mi parte, propongo una diferente lectura de este espacio como una ‘heterotopia humanista’.

El jardín de Agi Morato funciona como un espacio sobre el cual las memorias pueden ser re-articuladas en conexión con los ideales humanistas de hermandad y solidaridad que trascienden las divisiones raciales, culturales y religiosas. De este modo, resulta especialmente significativo que este lugar de esperanza humanista esté explícitamente ligado a la tradición cultural del jardín islámico, una versión terrena del paraíso koránico¹⁶, lugar que está estrictamente separado de otros espacios naturales o urbanos por barreras que impiden que el mundo exterior penetre en el preciado refugio que los jardines albergan. En estos jardines, como el de Agimorato, es tan importante la función estética como la productiva u hortofrutícola (horticultural), sin olvidar la sagrada y la hedonista. Por tanto, el jardín argelino no es propiamente ni un *Agdal* ni un *riyad*. Es decir, ni un complejo de jardines palaciegos amurallados de grandes dimensiones, ni la miniatura que se encuentra en los patios interiores de los edificios, sino más bien una *villa rustica*, nutrida de huerto y probablemente viña, donde disfrutar de las sensaciones que proporciona una exuberante naturaleza: el sonido del agua bajando por las acequias, el olor de las hierbas aromáticas y el goce de las flores, ambiente que fomenta la contemplación espiritual y el disfrute carnal a la sombra de los árboles frutales, pues no podemos olvidar que el paraíso coránico es descrito literal y metafóricamente en los textos como «un paraíso *sensual*, un jardín (*janna*) de frescura y sombra»¹⁷. Los cementerios y *rawdás* o mausoleos se mezclaban (aunque debidamente señalizados por su estructura arquitectónica) con esos espacios donde se pasea, se reza,

¹³ Cervantes, *Los baños de Argel*, II, vv. 646-650.

¹⁴ Cervantes, *Los baños de Argel*, III, vv. 1069-1072.

¹⁵ Cervantes, *Los baños de Argel*, III, vv. 1061-1068.

¹⁶ Clark, 1996.

¹⁷ Dickie, 1992, p. 1017.

se escribe poesía, o se disfruta del harén. Sin duda Cervantes conocía bien la cultura islámica y estaba familiarizado con este tipo de jardines y su significado simbólico, como defiende, entre otros, Canavaggio en su libro *Cervantes*.

En su tratamiento del tema de las heterotopias, Foucault menciona el jardín persa como un lugar privilegiado, un espacio radicalmente Otro que simbólicamente contiene «la totalidad del mundo»¹⁸. En *Los baños* el jardín de Agimorato representa una heterotopia de crisis, es decir, y siguiendo a Foucault, un espacio Otro aislado, en este caso entre la muralla de la ciudad argelina y el mar, en donde todo es literalmente posible; un multilugar (*multilocality*) que yuxtapone varios lugares (sites) que son en sí mismos normalmente incompatibles fuera de ese lugar (place): oratorio para la contemplación, lugar de recreo del harén, huerto, lugar de descanso y disfrute, espacio para pasear, o cementerio. En ese sentido, no sólo es un espacio utilitario, es realmente un espacio sagrado que representa un microcosmos del mundo. A él se accede con permiso, en este caso los cautivos tienen el permiso del mismo cadí: «OSORIO: Pidióle Agimorato / al cadí que nos fuésemos / a su jardín por tres o cuatro días»¹⁹.

La función simbólica de este espacio heterotópico empieza a actuar en la comedia cuando los cautivos del drama —Zara, Vivanco, Osorio, Sacristán, Padre— producen una ruptura con el tiempo y el espacio tradicionales, como diría Foucault, al iniciar una transición personal: el viaje que los lleva al jardín que los protegerá y desde el cual esperar posteriormente la llegada del barco que les proporcione la ansiada libertad. Esta transición personal se ve reforzada por una espiritual para esos cristianos cautivos, pues el viaje comienza en viernes Santo (Acto II) y prosigue en domingo de Resurrección (Acto III). Francisco, Juanico y otros jóvenes músicos también comienzan ese viaje pero nunca llegan al espacio donde pensaban bailar, cantar y divertir al resto, cumpliendo una de las funciones principales del jardín, la del deleite y la socialización. Por otro lado, con la entrada en escena de Cauralí y el Cadí se produce el martirio de Francisco, la *figura Christi* que todo parece indicar —como defiende Ortiz Lottman— acaba siendo enterrada, cual musulmán ilustre, en el propio jardín que sirve así de cementerio. Esta es una de las ilustraciones más dramáticas de la disolución de barreras culturales y religiosas dentro de los confines del espacio heterotópico del jardín. La juxtaposición radical de simbolismo cristiano y musulmán allana el camino para una serie de situaciones dramáticas que eluden la interpretación en términos de tradicionales demarcaciones religiosas o culturales. Podemos decir que el dogma religioso (sea cristiano o musulmán) no tiene un lugar privilegiado en este multilugar sagrado. Por el contrario, el espacio sagrado del jardín parece inspirar sentimientos de solidaridad y un sentido de destino compartido entre sus moradores. De forma retrospectiva, uno puede ver que el viaje al jardín liberador no es un peregrinaje cristiano o musulmán, sino un viaje de auto-descubrimiento colectivo. Al final, lo que los viajeros descubren en este lugar sagrado es su común sentir humano, el cual expresan en diversas imágenes que recrean sus esperanzas y sueños individuales y colectivos.

Cervantes despliega en este jardín sus propios ideales de libertad, tolerancia, integridad humana, virtud, caridad y solidaridad. Hay que tener en mente que la visión

¹⁸ Foucault, 1986, p. 26.

¹⁹ Cervantes, *Los baños de Argel*, III, vv. 848-850.

humanista de Cervantes no tiene nada que ver con el utopismo regresivo que motiva mucha de la literatura del Renacimiento y el Siglo de Oro, y que incluye poesía, novela pastoril y caballeresca, romances cristianos, y muchos dramas de Lope. El ‘espacio multicultural’ del jardín de Agi Morato es virtualmente la antítesis de la ideología de la pureza de sangre que permea el *beatus ille* de muchos dramas lopescos. Podemos decir que el jardín de Agi Morato es una heterotopía, no porque sea irrecuperable o esté irrevocablemente perdida (como la edad dorada que don Quijote invoca en el cap. 11, de la primera parte del *Quijote*), sino porque no se ha realizado todavía, pues sólo puede ser imaginada como una futura posibilidad y no como una realidad plausible o presente en el contexto de la España contrarreformista. En tanto en cuanto el jardín puede ser visto como una imagen de espejo invertida de la sociedad española de comienzos del siglo XVII, la cual está plagada de fundamentalismo religioso y cultural, la promesa de la liberación de los cautivos puede sólo darse en espacios intermedios fuera de los confines de espacio y tiempo ordinarios, esto es, el jardín islámico y su extensión, el barco liberador.

Si para Foucault el jardín islámico es un lugar plenamente heterotópico, el barco es «la heterotopía por excelencia» y «la mayor reserva de la imaginación»²⁰. Su descripción del barco como la heterotopía por excelencia es ciertamente evocativa del barco liberador, en el cual los sueños compartidos de los cautivos finalmente se realizan en *Los baños*: «un pedazo de espacio flotante, un lugar sin un lugar, que existe por él mismo, que está cerrado en sí mismo y al mismo tiempo está entregado a la infinitud del mar»²¹. Los cautivos hablan con añoranza de España diciendo: «¡Cuán cara e[re] s de haber, oh dulce España!»²². Sin embargo, es difícil imaginar que la España contrarreformista, el país que expulsó a cientos de miles de sus ciudadanos entre 1609-1614 en nombre de una pureza religiosa y cultural, pueda ser el foco de libertad y tolerancia que los cautivos añoran. De este modo, el jardín de Agi Morato y su extensión simbólica, el barco, el lugar sin lugar entregado a la infinitud del mar, es definitivamente la verdadera ‘tierra prometida’ de *Los baños*.

A lo largo de los actos II y III, presenciamos una serie de acciones humanitarias y expresiones de solidaridad que trascienden las barreras religiosas y culturales. En el siguiente pasaje, Zahara (mora) se lamenta compasivamente de la muerte de un cristiano:

ZAHARA Dicen que guardó un decoro
 que entre cristianos se advierte,
 que es el morir confesando
 al Cristo que ellos adoran.
 Y estúvemele mirando,
 y, entre otros muchos que lloran,
 también estuve llorando,

²⁰ Foucault, 1986, p. 27.

²¹ Foucault, 1986, p. 27.

²² Cervantes, *Los baños de Argel*, II, v. 526; v. 539.

porque soy naturalmente
de pecho humano y clemente.²³

Vivanco muestra su «admiración» acerca del hecho de que sus amos musulmanes permitan a los cautivos practicar su religión («guardar nuestra religión») e incluso celebrar misa el Domingo de Resurrección²⁴. El acto III incluye una gran cantidad de escenas amorosas entre Zahara y el cautivo don Lope. Su amor, que trasciende los límites religiosos y culturales, será providencial en el desenlace del *felice fin* del drama. En otro pasaje, un sacristán trata de forzar a un judío a que lleve un barril a la casa de su amo, y otro cristiano (viejo) se conmisera de él, a pesar de espetarle insultos antijudíos.

Así como el espejo es una heterotopia para Foucault, esto es, un objeto real que modela la relación con nuestra propia imagen reflejada en él, lo es también el jardín pues es un lugar que nos permite interactuar, sin fisuras ni contradicciones, con una diversidad de espacios que representan diferentes categorías y aspectos humanos («calidades»). Y aquí es donde descansa el carácter igualador del espacio representado por el jardín en *Los baños de Argel*. Osorio exclama: «Argel es, según barrunto, / arca de Noé abreviada: / aquí están de todas suertes, / oficios y habilidades, / disfrazadas calidades»²⁵.

En su capacidad de integración, el jardín de Agi Morato y el barco liberador se convierten en los espacios dramáticos en los que Cervantes proyecta sus ideales humanistas de libertad, justicia y solidaridad. Simultáneamente, estos lugares desplazan e interconectan diferentes espacios culturales y aspiraciones humanas. En este sentido, estos espacios pueden ser concebidos como espejos heterotópicos, que muestran una geografía cultural alternativa del mundo mediterráneo. Podemos decir que la heterotopía humanista de Cervantes anima a los espectadores/lectores a pensar en el mundo mediterráneo como una multilocalidad sincrética con muchos cuentos/historias que contar.

Por lo tanto, lo que propongo es que al reexaminar la significación cultural de los dramas de cautiverio de Cervantes posiblemente necesitemos abrir la lente crítica para incorporar no sólo las memorias traumáticas de un soldado español, sino también el trauma colectivo de una nación marcada por los conflictos. El aspecto terapéutico de estas comedias puede ser leído a diferentes niveles, ya que a los lectores/espectadores se les invita a reflexionar sobre conflictos culturales, religiosos, políticos y filosóficos desde una perspectiva humanista profundamente anti-dogmática. Como ya he dicho en otro sitio, los dramas de cautiverio de Cervantes (*La gran sultana*, *El trato* y *Los baños*) cuestionan la ortodoxia oficial colocando al espectador/lector en unos espacios híbridos, en donde las zonas de contacto entre moros y cristianos se convierten en escenarios de dramas humanos que acaban por desvelar el sinsentido de las fantasías sociales que nos distancian del Otro²⁶. Como ocurre en *Don Quijote*, el *Persiles* y en las *Novelas*

²³ Cervantes, *Los baños de Argel*, II, vv. 114-122.

²⁴ Cervantes, *Los baños de Argel*, III, vv. 48-54.

²⁵ Cervantes, *Los baños de Argel*, III, vv. 43-47.

²⁶ Castillo, 2004.

ejemplares, los dramas de cautiverio llevan al ‘lector avisado’ a un campo de imaginación literaria en el cual no hay certezas absolutas.

Como espacios alternativos de interacción humana, el jardín de Agi Morato y el barco providencial que lleva a *felice fin* al final de *Los baños* son reservas de la imaginación cervantina que, como expresa Sheldrake: «transgreden, socavan y cuestionan la supuesta coherencia o totalidad de los sistemas cerrados o autosuficientes»²⁷. Como diría Foucault, estos espacios heterotópicos son espejos microcósmicos de ilusión que reflejan todos los lugares de la experiencia humana, entre ellos: la muerte, la vida, la cautividad, el sufrimiento, la caridad, el deseo, el amor, la esperanza y la libertad, mientras exponen el resto de espacios comunes como más ilusorios todavía.

Referencias bibliográficas

- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CASTILLO, David R., y SPADACCINI, Nicholas, «El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual», *Cervantes*, 20, 1, 2000, pp. 115-131.
- CASTILLO, Moisés R., «¿Ortodoxia cervantina?: Un análisis de *La gran sultana*, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*», *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2, 2004, pp. 219-240.
- , «Agi Morato’s Garden as Heterotopian Place in Cervantes’s *Los baños de Argel*», en *Spectacle and Topophilia: Reading Early Modern and Postmodern Hispanic Cultures*, ed. David R. Castillo y Bradley J. Nelson, Nashville, Vanderbilt University Press, (*Hispanic Issues Series*, 38), 2012, pp. 43-63.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1998. 2 vols.
- , *El trato de Argel*, en *Comedias y entremeses*, ed. Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1915-1922 6 vols.
- , *Los baños de Argel*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- CLARK, Emma, *Underneath Which Rivers Flow: The Symbolism of the Islamic Garden*, London, Prince of Wales’s Institute of Architecture, 1996.
- DICKIE, James, «The Hispano-Arab Garden: Notes towards a Tipology», en *The Legacy of Muslim Spain*, ed. Salma Khadra Jayyusi, Leiden/New York/Köln, Brill, 1992, pp. 1016-1035.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «*Los tratos de Argel*, *Los cautivos de Argel* y *Los baños de Argel*: tres ‘trasuntos’ de un ‘asunto’», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 177-184.
- FRIEDMAN, Edward H., *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes’ Comedias*, York, SC, Spanish Literature Publications Company, 1981.
- FOUCAULT, Michel, «Of Other Spaces», trad. Jay Miskowicz, *Diacritics*, 16, Spring 1986, pp. 22-27.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers: A Captive’s Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991.

²⁷ Sheldrake, 2001, p. 100.

- MARAVALL, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.
- MCGAHA, Michael, «Hacia la verdadera historia del cautivo Miguel de Cervantes», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 1996, pp. 540-546.
- MONER, Michel, «Moros y cristianos en el *Quijote*: el caso de Zoraida, la mora cristiana (*Don Quijote* I, 37-42)», en ¿«¡Bon compañero, jura Di!»?: *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, ed. Caroline Schmauser y Monika Walter, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 49-61.
- OHANNA, Natalio, «Cervantes, los musulmanes nuevos y la “Información” de Argel», *Anales Cervantinos*, 41, 2009, pp. 267-284.
- ORTIZ LOTTMAN, Maryrica, «The Call of the Natural World in *Los baños de Argel*», *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2, 2004, pp. 345-366.
- SHELDRAKE, Philip, *Spaces for the Sacred: Place, Memory, and Identity*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

La victoria sobre la *vanitas* en *Querer la propia desdicha* de Lope de Vega

María del Pilar Chouza-Calo
Hillsdale College

La comedia titulada *Querer la propia desdicha* de Lope de Vega ilustra la omnipotencia del amor en una de sus manifestaciones, la virtuosa. El amor virtuoso, conocido también como amor ideal o amor espiritual, se presenta en esta obra conforme a la teoría neoplatónica, que define el amor como una inclinación hacia lo bello, y «se presenta como deseo, [que] debe ser un deseo de belleza perfecta, espejo de virtud, templado por la razón y no regido por los sentidos»¹. Además, el amor ideal, que dirige al hombre hacia la unión con el amado, también es el tipo de amor que puede elevar al amante a la más alta esfera espiritual que es la contemplación divina². Según San Pablo: «Ninguna cosa nos lleva a Dios, sino el Amor. El cual, así como humanos nos hace divinos, así estando sin él, de hombres somos hechos criaturas insensibles»³. El otro extremo del amor es el físico, el que se deja guiar exclusivamente por los sentidos, impidiendo así la contemplación divina. Diego Marín afirma que para Lope la perfección del amor se halla «en la combinación equilibrada de ambos elementos, el físico y el espiritual, siendo el entendimiento la potencia que depura y aquilata la experiencia de los sentidos»⁴. El gusto de Lope por ambos tipos de amor se puede ver tanto a través de su producción literaria como en su vida privada; sin embargo, su predilección por el amor espiritual o ideal en nuestra pieza se debe a sus experiencias vitales durante esta época. La publicación de *Querer la propia desdicha* en 1621 coincide con los comienzos de la etapa *de senectute* del Fénix, en la que muestra un

¹ Deyermond, 1980, p. 481.

² Casa y Primorac, 1993.

³ Citado en Serés, 1996, p. 294.

⁴ Marín, 1988, p. 25.

desengaño vital que se prologar hasta su muerte. Pedro Ruiz Pérez fecha esta etapa o ciclo entre 1621 y 1635 y estaría marcado

por acontecimientos negativos en su vida pública y privada y [...] por un fuerte componente metaliterario en su escritura, desde la intervención en los debates del momento a la fijación de su ideal estético, desde la parodia a la síntesis creativa de toda su trayectoria⁵.

Es, por tanto, en este momento de su vida cuando se nos presenta a un Lope que empieza a ser afligido por el desengaño; podemos ser testigos de ello en varias de sus obras, como por ejemplo *La Circe* de 1624, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* de 1626, y *La Dorotea* de 1632. En *La Circe*, por ejemplo, Ruiz Pérez concluye que «lo amoroso queda desplazado por lo moral»⁶, y esto se puede ver claramente en uno de los sonetos donde hay una inclinación hacia el amor espiritual:

Canta Amarilis, y su voz levanta
mi alma desde el orbe de la luna
a las inteligencias, que ninguna
la suya imita con dulzura tanta.
De su número luego me trasplanta
a la unidad, que por sí misma es una,
y cual si fuera de su coro alguna,
alaba su grandeza cuando canta.
Apártame del mundo tal distancia,
que el pensamiento en su Hacedor termina,
mano, destreza, voz y consonancia.
Y es argumento que su voz divina
algo tiene de angélica sustancia,
pues a contemplación tan alta inclina⁷.

Dos años más tarde, en 1626, en la introducción del poemario *Soliloquios amorosos de una alma a Dios*, Lope se muestra desengañado por los bienes terrenales, aludiendo de esta forma a la admonición bíblica del famoso *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas* (Vanidad de vanidades y todo vanidad)⁸, tema que tendrá su máximo apogeo bien entrado el siglo 17, durante el Barroco. En el poema de la introducción, Lope declara:

Todo cuanto el mundo alcanza
Cosas tan frágiles son.
Que su mayor posesión
Es engañar la esperanza.
Su deleite y su grandeza
Todo es engaño sin Vos,
Porque quien no tiene a Dios,

⁵ Ruiz Pérez, 2010, p. 257.

⁶ Ruiz Pérez, 2010, p. 260.

⁷ Lope de Vega, *Poesía selecta*, p. 388.

⁸ *Sagrada Biblia, Eclesiastés*, 1981, p. 846.

No puede tener riqueza⁹.

El engaño proviene no sólo de los bienes terrenales, sino también del amor físico que se deja llevar por las pasiones más bajas y destructoras para el alma. De ahí que en una de sus últimas obras Lope siga avisando de los peligros terrenales. En el prólogo de *La Dorotea*, Lope se pronuncia una vez más a favor del amor ideal conforme a la teoría neoplatónica¹⁰: «conozcan los que los que aman con el apetito y no con la razón qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños»¹¹.

En este prólogo, como a través de los ejemplos citados arriba, Lope sintetiza todo su pensamiento correspondiente a esta última etapa de su vida. No obstante, el desengaño no llega a reemplazar totalmente el idealismo, que todavía está presente hasta el final. Esto explica que Lope siga apostando por el amor tanto en *La Dorotea*, al final de su carrera, como en *Querer la propia desdicha*, catorce años antes; en esta obra, como muestra del desengaño que empieza a sufrir, Lope fija su atención en el amor espiritual, o amor noble, según denomina Sainz de Robles en referencia a esta comedia, y, hasta cierto punto, presenta el motivo de la *vanitas*. Como veremos a continuación, a través del amor el protagonista, Don Juan, descubre cuál es el verdadero valor de la gloria, honores y riquezas de este mundo. Asimismo, estableceremos una comparación entre el tema de la *vanitas*, y el dilema en el que Lope sitúa dramáticamente a su personaje: ¿qué debe primar, el favor de un rey o la virtud redentora del amor?

Más adelante, en la pintura barroca, la *vanita* transmite mensajes moralizantes sobre la fugacidad de la vida y el triunfo de la muerte a través de imágenes, que hacen alusión al desengaño y a la vanidad de las cosas terrenales. Las riquezas, el poder, y los placeres mundanos se contraponen abruptamente con la muerte; la finalidad es advertir al ser humano del carácter efímero de los bienes terrenales. La sublimación de la precariedad del mundo terrenal es normalmente representada por relojes, flores, libros, espejos, armas y calaveras, entre otros objetos; algunas de las composiciones más simbólicas sobre la *vanitas*, donde se señala la implacable temporalidad de la existencia humana y el engaño de todo lo que nos rodea, son *In ictu oculi* (c. 1672) y *Finis gloriae mundi* de Valdés Leal, y *El sueño del caballero* (c. 1670) de Antonio de Pereda. En el cuadro titulado *Finis gloriae mundi* se ve una balanza en la que de un lado están los bienes terrenales, y de otro, los pecados capitales simbolizados por los animales. La balanza sirve para pesar el alma. Por otro lado, en *El sueño del caballero*¹², se presenta a un joven caballero, que está soñando las glorias, los honores, los títulos y miserias que se exhiben sobre una mesa, mientras un ángel le advierte de la fugacidad de lo material. Al

⁹ Vega, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, p. 7.

¹⁰ En *La Dorotea*, en boca de Don Bela, nos expone un poema exponiendo de forma concisa el concepto del amor neoplatónico y platónico: «Miré, señora, la ideal belleza, / guiándome el amor por vagarosas / sendas de nueve cielos; / y absorto en su grandeza, / las ejemplares formas de las cosas, / bajé a mirar en los humanos velos; / y en la vuestra sensible / contemplé la divina inteligible; / y viendo que conforma / tanto el retrato a su primera forma, / amé vuestra hermosura, / imagen de su luz divina y pura, / haciendo, cuando os veo, / que pueda la razón más que el deseo; / que si por ella sola me gobierno, / amor que todo es alma, será eterno» (1996, p. 406).

¹¹ Vega, *La Dorotea*, p. 92.

¹² En el cuadro, un ángel avisador se le acerca y le muestra en una filacteria una inscripción que resume el sentido moral del cuadro «Aeterna pungit, cito volat occidit» («Eternamente hierre, vuela veloz y mata»).

igual que el caballero de esta composición, el protagonista de *Querer la propia desdicha*, Don Juan, es partícipe de la vanidad del mundo, pero despierto. En mi opinión, esta obra de Lope también se puede enmarcar dentro del género de la *vanitas*; ello se debe a que hay una relación con la iconografía pictórica de la época, ya que el protagonista se ve obligado a poner en la balanza simbólicamente el amor y los bienes terrenales. Por tanto, esta obra contiene una intencionalidad moral, al igual que en los cuadros sobre la *vanitas*, género pictórico que, según afirma Ruiz Pérez, condensa la dualidad barroca y representa el conflicto entre el mundo y un orden superior¹³. Hasta cierto punto, éste es precisamente el conflicto que hallamos en *Querer la propia desdicha*, ya que el protagonista sufre un desengaño cuando los bienes mundanos entran en conflicto con el amor entre él y su amada, Doña Ángela, amor que lo puede ascender a ese “orden superior”.

Desde el comienzo de la obra, vemos cómo la amistad que profesa el Rey a Don Juan se traduce en la concesión de mercedes, títulos, y rentas. Por ejemplo, el Rey le honra con la cruz de Santiago, seis mil ducados de renta, el título de Duque de Arévalo y el de Conde de Villanueva. Esta nueva posición social y económica eleva a nuestro protagonista a un nivel que, según él, le permitirá conseguir su «mayor bien»¹⁴: Doña Ángela, la hija de un duque. Para Don Juan, a pesar de ser pobre, los honores y riquezas no son lo importante, sino el amor que siente por Doña Ángela de Aragón:

Y si faltarme Aragón
se puede decir de mí,
por eso le tengo en ti,
para tener perfección.
Y cuando no era tal
esta señal en mi pecho
la que tú en el alma has hecho,
ya fuera roja señal¹⁵.

El amor que siente por Doña Ángela es espiritual y no físico, aquél contra el que nos advierte Lope en el prólogo de *La Dorotea*. Este amor, que da perfección al amante Don Juan, es guiado por el intelecto y no por los sentidos. La señal que ha hecho ella en su alma indica el estado en que se encuentran los amantes: sus dos almas están unidas. Es a partir de este momento cuando el amor entra en conflicto con la fortuna y, por consiguiente, con las riquezas y glorias mundanas. Como consecuencia de tantas glorias y mercedes, Tello, el sirviente de Don Juan, le amonesta sobre el carácter efímero de la Fortuna¹⁶:

la Fortuna, cuando el Tiempo
la convidaba a comer;

¹³ Ruiz Pérez, 2010, p. 83.

¹⁴ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1622.

¹⁵ Vega, *Querer la propia desdicha*, pp. 1609-1610.

¹⁶ Tello también advierte a Don Juan sobre la envidia que le sigue a la fortuna: «Que la envidia sigue / a la dichosa fortuna, / no porque amistad alguna / a andar juntos les obligue, / Sino por hacerle mal» (Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1609).

y que, incitándola el viejo,
 daba, sin saber a quién,
 oficios, rentas, dineros;
 y que ésta era la ocasión
 que por cualquier descontento
 se los quitaba después,
 porque se los dio sin seso¹⁷.

Mostrando los efectos de la fortuna, Lope pinta un mosaico sobre la fragilidad de las glorias de este mundo. El hombre, como recuerda Tello a su señor, está sujeto a los caprichos de una fortuna voltaria, cuya inconstancia recuerda al ser humano lo efímero de los bienes terrenales. La fortuna se suele representar mediante la imagen de la rueda¹⁸. La suerte cambia en su continuo girar; por esta razón, Tello le aconseja a Don Juan que use la pluma con la que va a firmar el Rey los títulos, como clavo para afirmar la rueda de la Fortuna¹⁹. Don Juan es consciente del carácter mudable de la fortuna, y por eso reconoce que debe ser muy prudente (diciendo): «En la próspera fortuna / se muestra el hombre prudente»²⁰. En una carta al humanista italiano Giovanni Rucellai [intelectual, poeta, humanista, y dramaturgo italiano; 1475-1525], Marsilio Ficino escribe acerca de cómo debe el hombre enfrentarse a los acontecimientos futuros que son productos del azar y no pueden ser previstos racionalmente. En esta carta, Ficino razona con la siguiente sentencia moral: «Es bueno combatir a la fortuna con las armas de la prudencia, de la paciencia y de la magnanimidad»²¹. Aunque Don Juan utiliza la prudencia para poder afrontarla con tanta buena fortuna, es incapaz de vencer los designios de ésta. Por ejemplo, una vez adquiere los títulos de conde y duque, tiene la seguridad de que con su nueva posición social podrá conseguir casarse con Doña Ángela, pero no será así, ya que ella lo rechaza precisamente por sus riquezas y títulos porque piensa que con ellos perderá toda humildad. Como consecuencia, Don Juan pone en la balanza los bienes adquiridos y el amor,

¿De qué sirve la riqueza,
 sin Ángela? ¿De qué sirven
 los títulos, ni la renta?
 No quiero sin ella, Tello,
 los estados donde llega
 la rueda de la fortuna,
 que por la inconstancia es rueda.
 Sin ellos podré vivir,
 no podré vivir sin ella.
 Ángela es Ángel, es móvil,

¹⁷ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1612.

¹⁸ «En la Edad Media, el arte suele representar la rueda de la vida que levanta al hombre y lo vuelve a bajar, o la rueda de la Buena suerte que nunca se para, siempre sometida a cambio» (Muñoz Palomares, 2007, p. 206).

¹⁹ «TELLO. Llévela de bronce, o hierro: / porque te sirva de clavo, / con que afirmes por lo menos / la rueda de la fortuna» (Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1613).

²⁰ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1619.

²¹ González García, 2005.

y rige mis tres potencias,
por ella tienen acción
mis sentidos²².

Vemos aquí cómo Don Juan declara que Ángela es el «móvil» o amor que rige sus tres potencias, aludiendo así al tipo de amor que siente por ella. Este amor ideal o espiritual controla sus tres potencias del alma, que son la memoria (*mens*), el entendimiento (*notitia*) y la voluntad que consiste en el *amor*²³; éstas son las tres potencias que se precisan para elevarse a Dios y hacerse uno con Él, según subraya Serés²⁴. Por consiguiente, es el amor lo que propiciará a Don Juan la contemplación divina. Para seguir este camino, él se deja guiar por los sentidos, aunque controlados por su amada; los sentidos son una forma de conocimiento que corresponde al alma sensitiva (o mortal) y que, junto a la razón deductiva (o alma racional) y a la contemplación (o alma intelectual), podrá finalmente «aprehender lo real (del mundo divino) en su unidad profunda»²⁵. Será, entonces, el amor la fuerza que incite a Don Juan a provocar su propia desdicha²⁶. Para regresar a 'ser' como antes, pobre, él resuelve pasarse por traidor ante el Rey para que éste lo despoje de todas las mercedes, rentas, y títulos que le ha concedido. Esto sólo resulta en que pierda a Doña Ángela y que ponga en peligro su propia vida por intentar traicionar al Rey²⁷. Es así cómo Don Juan se ve afectado por los reveses de la fortuna; aunque él los haya provocado, todo ha sido por amor.

Una vez el Rey lo despoja de todas sus riquezas y títulos y vuelve a ser pobre, Don Juan reconoce que ha vuelto a su ser:

Nunca yo más cuerdo he sido
que cuando vuelvo a mi ser.
Una piedra ha de caer,
una llama ha de subir;
yo vuelvo agora a vivir,
porque volver no pudiera
a ser lo que de antes era,
si no voliera a morir²⁸.

Esta afirmación encierra un significado importante. El amor le ha ayudado a pasar, por medio del conocimiento, del mundo de las apariencias sensibles a la inteligencia de

²² Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1623.

²³ Según San Agustín, «cuando el alma, o la mente (*mens*), se conoce (*notitia*) a sí misma y se ama (*amor*), entonces se le «reforma la genuina imagen de Dios» (Serés, 1996, p. 38).

²⁴ Serés, 1996, p. 38.

²⁵ «Esta filosofía (neoplatonista), profundamente idealista, orientada a la búsqueda de lo divino, es la de los humanistas italianos de finales del siglo xv o comienzos del xvi, Landino, Policiano y, sobre todo Pico della Mirandola» (Bennassar y Jacquart, 1991, p. 71).

²⁶ «Amor me manda y me fuerza / querer la propia desdicha / y temer la dicha ajena (Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1623).

²⁷ El Rey le perdona porque reconoce que Don Juan ha perdido el seso por amor: «... así le priva / de seso tu amor» (Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1629).

²⁸ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1630.

las Ideas, lo cual le ha permitido volver al Ser. Será a través de este estado, mediante el cual el hombre podrá finalmente llegar a la contemplación divina, origen del amor espiritual²⁹.

Al final del tercer acto Don Juan y Doña Ángela analizan los peligros de la fortuna y el carácter efímero y vacío de las glorias de este mundo frente al amor que todo lo vence. Don Juan empieza su monólogo afirmando que Doña Ángela es una auténtica divinidad, que de «humanas riquezas» lo «desnuda y libra»³⁰. Por ella deja su cuerpo pobre y, como resultado, queda «poderosa y rica el alma»³¹. Es así como Don Juan pesa el amor en la balanza al valorar el efecto positivo que tiene en su alma (un efecto trascendente). Don Juan pone al otro lado de la balanza los bienes terrenales ante los cuales se muestra desengañado. Doña Ángela le contesta diciendo que «las riquezas grandes / son almas discretas»³², y añade que «de mitades de almas / el amor se engendra», porque «el amor no tiene / corporal corteza»³³. Por tanto, el amor no necesita vestirse de riquezas terrenales. Además, ella considera que los bienes de la Fortuna, por su «grandeza» y «riqueza», «son más viles / aunque más se precien»³⁴. De esta manera, tanto Don Juan como Doña Ángela, debido a sus experiencias, se muestran completamente desengañados ante los bienes y glorias terrenales, innecesarios para el amor e incompatibles con él.

Como hemos podido ver a lo largo de la obra, Don Juan no está guiado por la ambición, sino que es impulsado por el deseo de ascender a un nivel social que le haga digno de ser esposo de Doña Ángela. Su motivación es el amor y no la avidez del poder. La veleidad de la fortuna se ve al final, cuando Don Juan provoca su propia desdicha, puesto que la caída lo deja más pobre, pone en peligro su vida y se arriesga a perder definitivamente a su amada. En su propia desdicha, hallamos la lección moral. Por lo tanto, al igual que en los cuadros sobre el tema de la *vanitas*, en *Querer la propia desdicha* también se introduce una lección moralizante para el individuo. La lección moral que se saca de la obra, a raíz de la actuación de Don Juan, es que a las glorias, honores y riquezas de este mundo se le concede un nulo valor frente al amor, puesto que éste las rechaza y las desprecia porque no proporcionan una ganancia trascendente que eleva a los amantes a otra ganancia de «orden superior», que es la celestial. El amor ideal o noble que se profesan Don Juan y Doña Ángela es el tipo de amor que eleva al amante y al amado a contemplar la belleza celestial. Para estos dos amantes, la mayor riqueza es el amor ideal o espiritual que todo lo vence. Al final, Juan sale moralmente reforzado y compensado a través del amor, una vez que reconoce los peligros que acarrearán los honores y mercedes del Rey.

²⁹ Bennassar y Jacquart, 1991.

³⁰ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1631.

³¹ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1631.

³² Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1633.

³³ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1633.

³⁴ Vega, *Querer la propia desdicha*, p. 1633.

Referencias bibliográficas

- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, «La cosmovisión del Siglo de Oro. Ideas y supersticiones», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dir. José Alcalá Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1994, pp. 217-234.
- DEYERMOND, Alan, *Historia y crítica de la literatura española: Edad media*, Barcelona, Crítica, t. 1, 1980.
- GONZÁLEZ GARCÍA, María, «Un barco en las tempestades de la Fortuna. De la Grecia clásica al Barroco», en *Ciclo: VI Seminario de filosofía «La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política»*, Fundación Juan March, 15-02-2005, <http://www.march.es/conferencias/antteriores/voz.aspx?id=211>.
- MUÑOZ PALOMARES, Antonio, *Teatro de Mira de Amescua: Para una lectura política y social de la comedia áurea*, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Historia de la literatura española: El siglo del arte nuevo 1598-1691*, Barcelona, Crítica, 2010.
- Sagrada Biblia*, ed. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, BAC, 1981.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VEGA, Félix Lope de, *El mejor alcalde, el Rey*, ed. Frank Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *La dama boba*, ed. Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1988.
- , *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Obras escogidas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, t. 1, 1958.
- , *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. Vicente Barrantes, Madrid, Prudencio Cuartero, 1863.
- VV.AA., *Historia Moderna*, Madrid, Akal, 1991.

Aspectos donjuanescos en *No hay cosa como callar*, de Calderón de la Barca

Karine Delmondes
GRISO-Universidad de Navarra

La comedia calderoniana titulada *No hay cosa como callar* tiene como uno de sus personajes principales a don Juan de Mendoza. Para su entorno, es un noble caballero respetado por la cruz de Santiago que lleva en el pecho. Además, su comportamiento nos ofrece señales de que honra la orden de la cual forma parte: defiende a un caballero desconocido que en la calle se encontraba en medio de una desigual pelea y defiende a su país contra los franceses en la batalla de Fuenterrabía. Calderón, por medio de estas sencillas características, nos presenta en don Juan un personaje verdaderamente noble, como también lo son otros más de la obra.

En lo que respecta al comportamiento de don Juan de Mendoza hacia las mujeres, éste llevó al teórico Sloane a compararlo con el don Juan tirsiano; así, afirmó que «don Juan, like his antecedents in Tirso's *El burlador de Sevilla* and Cervantes' exemplary story *La fuerza de la sangre*, is a young man of high birth whose general nobility is marred by a thoroughly adolescent attitude toward woman»¹. En cambio, Mujica lo diferencia de su antecesor al señalar que la gran característica que los separa es el enfoque que cada dramaturgo usó en sus respectivas obras: mientras que la pieza de Tirso² recibe un enfoque más bien teológico, Calderón reserva a su obra maestra una perspectiva social y moral, con un don Juan más complejo que el tirsiano³. Pero, como intentaré demostrar en este trabajo, hay otras diferencias que separan estos dos

¹ Sloane, 1984, p. 258.

² No entro ahora en la debatida cuestión de la autoría de *El burlador de Sevilla*, que ha generado abundante bibliografía.

³ Mujica, 1979, p. 30.

personajes, además de las que señaló Mujica. Para ello convendrá, antes de nada, recordar algunas nociones esenciales acerca del concepto de donjuanismo.

Referirse al significado de donjuanismo⁴ es acordarse de algunos conceptos ya difundidos y bastante comunes desde hace siglos. Cualquier persona de un nivel cultural razonable, incluso sin ningún conocimiento en el campo de la literatura áurea, comprendería tal concepto heredado de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Si buscamos lo que está registrado en los diccionarios actuales, encontramos en el de la Real Academia Española el vocablo donjuán, que aparece como una sola palabra y con letra minúscula y cuyo significado corrobora el carácter de los don Juanes presentes en varias obras literarias:

(de don Juan Tenorio, personaje de varias obras de ficción).

1. m. seductor de mujeres.
2. m. dondiego.

Estimo que esa idea del seductor de mujeres es la que usó Calderón como punto de partida para componer el retrato de su personaje don Juan de Mendoza en la comedia *No hay cosa como callar*, escrita algunos años después de la obra tirsiana⁵. Inspirándose, posiblemente, en las características de su antecesor donjuanesco, Calderón dibuja uno de los principales personajes de su obra. Don Juan de Mendoza es un joven de noble cuna, pero cuya nobleza va a quedar puesta en entredicho a partir de una actitud propia más bien de un adolescente irresponsable: la violación de una joven inocente en un momento de total cobardía. Sería muy superficial afirmar que el burlador calderoniano es un reflejo de su antecesor, porque el autor de *No hay cosa como callar* crea un personaje con muchas variantes, algo más complejo y, quizá, más violento.

Un aspecto patente que acerca el personaje de don Juan de Mendoza al de Tenorio es su comportamiento sexual. De eso no hay duda. Valbuena Briones, refiriéndose al galán de Calderón, afirma que «la sexualidad le atrae y le dirige»⁶. Tal actitud se puede notar en la respuesta de don Juan cuando don Luis le pregunta «¿qué medio hay para olvidar / una hermosura?» (vv. 1636-1637a); estas son sus palabras:

Alcanzar
esa hermosura. Esta es
la cura, don Luis, más cuerda
(vv. 1637b-1639).

Sin embargo, afirmar que la sexualidad es el eje fundamental en la caracterización de los dos personajes, el calderoniano y el precedente, es un intento de reducir su verdadera

⁴ Para este interesante tema de la lexicalización del nombre de don Juan, ver el artículo de Palomo, 1988, pp. 17-24.

⁵ Blanca de los Ríos en el prólogo de esta comedia, 1952, p. 552, afirma que fue publicada por primera vez en 1630 por Gerónimo Margarit, en Barcelona, y aparece como parte de la colección *Doze comedias nuevas de Lope de Vega y otros autores*, aventurando la supuesta fecha de su escritura entre los años de 1617-1625. Valbuena, 1954, afirma, en cambio, que la comedia calderoniana fue escrita probablemente en el transcurso del invierno de 1638-1639.

⁶ Valbuena Briones, 1954, p. 80.

magnitud. No se los puede restringir a los límites de la mera sexualidad pues, como ha señalado Prieto-Calixto:

El motor que dirige las acciones de don Juan [Tenorio], y en última instancia lo que le convierte en uno de los principales mitos occidentales, se compone de una multitud de facetas dispares, y a menudo contradictorias, donde la vertiente erótica es un aspecto más⁷.

La sexualidad los mueve, sí, pero no es el factor principal en el trazado de sus respectivas personalidades. Si nos detenemos en el anterior comentario de Mujica, tomándolo como base para estudiar nuestro personaje calderoniano, podemos realizar un análisis de don Juan de Mendoza, buscando semejanzas y resaltando las diferencias con el modelo antecedente. Valbuena Briones, en su edición de la comedia, menciona los aspectos que acercan a los dos personajes: por un lado, el comportamiento seductor hacia las mujeres, aunque la única verdaderamente seducida en *No hay cosa como callar* es Marcela; por otro lado, hallamos la traición a los amigos y la rebelión contra el padre⁸. Sin embargo, Costales agrega un detalle más: la cuestión del honor interpretada por el personaje calderoniano y todos los aspectos que conllevan esta actitud y que distorsionan el mito donjuanesco⁹.

La debilidad del honor que caracteriza a don Juan de Mendoza es una característica importante en su personalidad, tal como sucede con su antecesor. Empero, Calderón nos muestra al principio de la trama un galán noble, como sugiere la cruz de la prestigiosa Orden de Santiago que ostenta en su pecho. Por llevarla, y de acuerdo con las leyes caballerescas, se porta como tal caballero. En efecto, no podemos negar que nuestro don Juan, al inicio de la primera jornada, se presenta ante el público como un caballero noble y valiente, tal como mandaban los códigos de honor de la época. Recordemos los dos principales momentos en que el personaje nos muestra esta vertiente de su carácter. El primero, cuando se encuentra con una desigual pelea en la calle en la que luchan tres contra uno. Por la nobleza debida a su hábito y sin hacer mayores averiguaciones de las causas, don Juan se pone al lado de aquel que se encuentra en una situación desfavorable (vv. 104b-135a). Otro hecho que nos hace creer en la valentía del galán está en su viaje al norte de España para luchar contra los franceses en el cerco de Fuenterrabía. Es decir que don Juan de Mendoza, como soldado que es, tiene la obligación de defender su país y a su rey, estando al lado de otros caballeros, y como tal, les debe ayuda, amparo y cortesía a las mujeres. Según afirma Sloane, con los hombres don Juan es escrupulosamente noble y trata de no traicionar a sus amigos¹⁰, por lo menos aparentemente. Este comportamiento lo diferencia de don Juan Tenorio, que no esconde sus esfuerzos por deshonorar a sus compañeros.

Para demostrar su valentía y, consecuentemente, su fama de noble caballero, el don Juan calderoniano respeta las normas que la sociedad exigía a los caballeros como él.

⁷ Prieto-Calixto, 1998, pp. 783-784.

⁸ Valbuena Briones, 1954, pp. 54-55. Y también Costales, 2009, p. 110.

⁹ Costales, 2009, p. 110.

¹⁰ Sloane, 1984, p. 263.

Honig afirma que ningún hombre es honorable solo y por sí mismo, sino que se convierte en honorable por medio de la valoración recibida de otro u otros¹¹.

Por lo tanto, el honor es un valor social. El sujeto necesita un público para que sean valoradas sus actitudes; si no hay espectadores para evaluar sus hechos, el honor no tendría demasiado sentido. Honor es lo que dirán los demás, es fama y opinión¹². Y es lo que declara Lope de Vega en un pasaje, tantas veces citado, de *Los comendadores de Córdoba*¹³:

VEINTICUATRO	¿Sabes qué es honra?
RODRIGO	Sé que es una cosa que no la tiene el hombre.
VEINTICUATRO	Bien has dicho. Honra es aquella que consiste en otro; ningún hombre es honrado por sí mismo, que del otro recibe la honra un hombre. Ser virtuoso y tener méritos, no es ser honrado; pero dar las causas para que los que tratan les den honra (vv. 2366-2373).

Entonces, por estos dos aspectos que he destacado, la participación en la batalla de Fuenterrabía y la defensa de un desconocido en la calle, nuestro galán protagonista sí tiene honor, valentía y una buena reputación.

Sin embargo, el retrato positivo del personaje de Calderón empieza a desvanecerse cuando analizamos su comportamiento hacia las mujeres, cuando olvida que, por las prendas tan excelentes que le adornan como noble, debería tener en cuenta que a las damas se les debe el máximo respeto y cortesía. De hecho, Sloane afirma que don Juan trata a las mujeres más bien como enemigas suyas, como si encerrará en su interior el dragón bestial más que el caballero salvador¹⁴.

Don Juan, tras su marcha al norte de España para defender la patria contra los franceses, decide volver a su casa para recoger los documentos que acreditaban los servicios de soldado de su padre, que habían quedado olvidados en su habitación. Al entrar en ella, encuentra a Leonor, que estaba allí medio desnuda y dormida. Ocurre que, después de un incendio que hace arder su casa, la ha socorrido don Pedro, el padre de don Juan, quien ha prometido a la dama «amparo y favor» (v. 893) y le ha cedido la habitación de don Juan dándole una llave maestra para que pueda descansar tranquilamente y, a priori, libre de los peligros que podrían sobrevenir a una dama respetable en casa de un caballero. Con la habitación cerrada, Leonor descansa, despreocupada ya tras el peligro pasado. Don Juan, que abre la puerta con su propia llave, entra en la habitación y encuentra a la hermosa dama indefensa. Esta es la oportunidad que encuentra el galán para saciar los deseos carnales que le acometen tras hallar a su alcance a la incógnita dama a la que perseguía desde el inicio de la trama. Sin

¹¹ Honig, 1972, pp. 12-13.

¹² Costales, 2009, pp. 112-113.

¹³ Vega, *Los comendadores de Córdoba*, 2003.

¹⁴ Sloane, 1984, p. 264.

piEDAD y sin ningún interés en descubrir quién es aquella mujer, de dónde viene y por qué motivo estaba allí en su habitación, don Juan la viola. Leonor, que ha escapado al fuego del incendio, no puede librarse del fuego de la pasión amorosa de don Juan.

Tras este momento climático de la obra, don Juan hace patente su lado más oscuro, hasta entonces oculto, a los compañeros de la jornada guerrera, a la que ha regresado. Y a partir de ese momento el personaje ya no tiene nada que ver con el noble bizarro del inicio.

Cabe resaltar que la diferencia entre el don Juan calderoniano y su antecedente es el medio cómo llegan al acto sexual en sí, es decir, cómo alcanzan la satisfacción de sus deseos carnales. Don Juan Tenorio es un conquistador, un seductor a través de las palabras. Pronuncia aquello que las mujeres —sea cual sea su clase— desean oír, animado, claro está, por el dudoso comportamiento de las mujeres de la comedia tirsiana. Por el contrario, don Juan de Mendoza puede ser evaluado como un agresor, un violador sexual que toma por la fuerza a su víctima, y es este rasgo el que más le distingue de su antecesor. En la situación que se encuentra, no caben palabras, no hay lugar para la conquista amorosa ni tampoco para conocer la identidad de la dama. Don Juan de Mendoza es un violador sexual, un maltratador de mujeres, en el sentido moderno del término.

La violación de Leonor es un acto incompatible con su condición de noble. Por ello, por la absoluta falta de respeto hacia Marcela, la dama que le promete amor y que él desprecia, cuando habla de ella de manera cínica e irónica («Marcela / es dama de cada día: / ni entra ni sale en la cuenta», vv. 168b-170) y, en general, por la manera ordinaria y degradante como trata al sexo femenino¹⁵, Calderón insinúa que ni el propio don Juan está seguro de sus valores morales. El galán tiene dudas cuando la dama le pregunta, en el momento de su violación, si él es noble, pues le contesta con un escueto «No lo sé» (v. 1145b).

Dada su condición de noble, el respeto hacia las damas debería ser un rasgo de comportamiento que completase el retrato caballeresco de don Juan. Sin embargo, Calderón hace que en la caracterización de su personaje exista esa paradoja (noble con otros caballeros, vil con las mujeres) para que nos aseguremos de que el honor que creíamos percibir en don Juan es, en realidad, selectivo.

Mujica afirma que don Juan presume de «tengo honor yo» (v. 1733). Según la crítica, Calderón «juxtaposes the antagonist's claim to honor and his ignoble behavior with mordant irony»¹⁶. Los deberes que la sociedad aurisecular imponía a los nobles con respecto a su valentía y honra iban más allá de ostentar una cruz de Santiago en su pecho. En este sentido, Ter Horst afirma que las obligaciones de un noble eran necesarias para preservar y aumentar su honor, exhibiéndolas para que su fama pudiera crecer. El honor era su patrimonio, su capital espiritual¹⁷.

¹⁵ Correa afirma que «la hombría supone una alta estima de la personalidad y una de sus maneras de manifestarse es el amor propio, el honor y el pundonor. La hombría se nutre de la fuerza moral, del valor y del coraje, y fisiológicamente halla su expresión en la energía viril del hombre. El éxito en la conquista del sexo femenino es signo inherente de hombría» (Correa, 1958, pp. 102-103).

¹⁶ Mujica, 1986, p. 14.

¹⁷ Ter Horst, 1982, p. 158.

El galán calderoniano, a lo largo de la comedia, sigue poniendo en tela de juicio su propia nobleza. A tenor de su comportamiento, nos da la impresión de que don Juan solamente conoce un aspecto en lo que se refiere al código de honor: ser responsable únicamente en sus relaciones con otros caballeros, para que este comportamiento otorgue un buen estatus a su fama.

Otro detalle más, ilustrativo de la incoherencia en el comportamiento de don Juan como noble y en la postura que asume _ que muchas veces nos hace reflexionar sobre los límites morales que desconoce el galán_, es todo lo que se refiere a la relación con su padre. Don Pedro, en el momento en que encuentra a su hijo discutiendo con Marcela en la calle, le llama su atención por este comportamiento poco decoroso (vv. 390-393), algo que su hijo acepta sin rebelarse. Sin embargo, don Juan le contesta a don Luis de manera irónica y burlona cuando este le pregunta si, al final, después de haber violado a Leonor, había recogido los papeles que le hicieron volver a Madrid:

No,
 porque para negar yo
 el haber vuelto a Madrid
 fue importante no traellos,
 que pudiera ser que ya
 los hubiesen visto allá.
 (vv. 1780b-1785)

Véamos que al inicio de la primera jornada, don Juan se mostraba como un buen hijo respetuoso de su padre, como una persona irreprochable en su comportamiento. No obstante, ahora don Juan asume que lo importante es disimular y negar el delito que ha cometido, pese al sufrimiento de la dama deshonrada o la grave falta que comete contra la cruz que lleva sobre el pecho.

Otro importante detalle que resaltan tanto Sloane¹⁸ como Soufas¹⁹ es el hecho de que, en su relato de la violación, don Juan piensa que Leonor podría ser la dama de su padre. Entonces, si así fuera, el hijo también habría defraudado a su padre en este otro sentido, al haber traicionado su confianza. Véanse estos versos con su reflexión:

Fuera de que el principal
 intento fue, que esto hiciese,
 que mi padre no supiese
 que yo había vuelto, pues tal
 prevención me aseguraba
 de la queja que podía
 tener la libertad mía,
 si allí por su orden estaba;
 pues ahora podré negar
 en todo tiempo que fui
 el hombre que entró hasta allí.
 (vv. 1735-1745. La cursiva es mía)

¹⁸ Sloane, 1984, p. 265.

¹⁹ Soufas, 1988, p. 168.

Es cierto que don Juan no sabe quién es la dama que se encuentra en su habitación, de la misma forma que desconoce el motivo que la llevó hasta allí. Y ese desconocimiento le asegura una inocencia ante el agravio contra don Luis o don Diego, el pretendiente y el hermano de la dama, respectivamente²⁰. Pero, como bien recuerda Soufas, el hecho de violar a una dama necesariamente está deshonrando a un caballero²¹.

Por otro lado, el hecho de no saber quién es la mujer que está en su habitación se debe también a que don Juan no le permite a ella que revele su identidad: En circunstancias similares, el don Juan de Tirso es consciente del juego, de quiénes son los pretendientes de las damas burladas; incluso, irónicamente, tiene mayor responsabilidad en sus hechos que el personaje de *No hay cosa como callar*. El don Juan calderoniano se niega a saber quién es Leonor, y lo asume de manera abierta y sin inmutarse, algo que se puede comprobar cuando don Luis le pregunta si no tenía ganas de saber quién era la dama agredida:

En mi vida fui
curioso, y antes quisiera
no preguntarlo jamás,
ni que nadie me llegara
a decirlo; que estimara
el no saber della más,
porque estoy ya muy cansado
de saber cómo se llama
y dónde vive mi dama,
qué porte tiene y qué estado.
(vv. 1753b-1762)

El «juego sucio» de don Juan de Mendoza es todavía mayor si consideramos que, además de ignorarlo todo acerca de la mujer que estaba en su habitación, poco le importó si tenía fundamento su duda sobre la supuesta relación de su padre con la dama. Si él se hubiera parado a pensar, probablemente habría desistido de violentarla, tal como sugiere Costales:

Deliberadamente [don Juan] impide que la dama revele su identidad, porque desconocer su identidad le brinda la oportunidad de violarla, y de esta forma puede evitar tomar responsabilidad por sus acciones²².

Esta cita de Costales nos lleva a una reflexión final: para don Juan, el honor es un elemento unilateral. Para conquistar y aumentar su honra (entendiendo aquí el concepto como ‘fama’), el galán, hipócritamente, se aprovecha de la oportunidad que se le presenta para manejar las expectativas sociales de acuerdo con sus deseos caballerescos. Empero, cuando se halla lejos de la mirada pública, don Juan se porta como más le

²⁰ Sloane, 1984, p. 263.

²¹ Soufas, 1988, p. 168.

²² Costales, 2009, p. 117.

interesa, mostrando a los espectadores cómo es en realidad. Es decir, don Juan encubre sus delitos para defender su imagen social; él se comporta a su gusto y antojo siempre que sea de manera oculta, a escondidas. Sin embargo, como busca seguir aumentando su fama, en ningún momento frena su verbosidad, y así, hace pública la agresión sexual contra Leonor, dando todo lujo de detalles a quien le quiera oír y afirmando que fue ella quién la sedujo y no él quien la violó, Asume que fue ella quien lo «adoró» (vv. 1768), que fue ella quien lo «gozó» (v. 1732) porque, según el mismo galán, «que también tengo honor yo, / y soy mozo por casar» (1743-1745).

Por lo tanto, podemos concluir, por un lado, que los aspectos más notorios del burlador tirsiano están reflejados en el don Juan calderoniano de *No hay cosa como callar*: la carencia moral; el rechazo de las normas exigidas por la sociedad; la búsqueda del placer en la burla de las mujeres, aunque ambos personajes tengan presente que, al hacerlo, están deshonorando también a sus compañeros y amigos (y al padre, en el caso de don Juan de Mendoza); y el deseo incansable de la fama. Sin embargo, hay un punto crucial en esta cuestión, y es la siguiente pregunta: ¿es de verdad el don Juan de Mendoza calderoniano un personaje que responde al patrón del mito donjuanesco? Si recordamos la definición del término donjuán que recoge el Diccionario de la Real Academia Española citada al principio de este trabajo, vemos que se trata de un «seductor de mujeres». Sin embargo, ello nada tiene que ver con nuestro personaje calderoniano. Mientras el autor de *El burlador de Sevilla* nos regala un don Juan seductor, que incluso resulta ser un hombre muy atractivo para las mujeres, Calderón deconstruye este mito del seductor y nos presenta, en cambio, un don Juan violador de mujeres.

Referencias bibliográficas

- CORREA, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, 26, 2, 1958, pp. 99-107.
- COSTALES, Kathleen, «“Honest Venus” o “Demonio vestido de mujer”: La percepción y el violador en “No hay cosa como callar”», *Bulletin of the Comediantes*, 55, 1, 2003, pp. 129-153.
- «Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en “No hay cosa como callar” de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 61, 1, 2009, pp. 109-128.
- HONIG, Edwin, «Calderón's Strange Mercy Play», *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. Bruce Wardropper, New York, New York University Press, 1965, pp. 167-192.
- *Calderón and the Seizures of Honor*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1972.
- MUJICA, Bárbara, «The rapist and his victim: Calderón's “No hay cosa como callar”», *Hispania*, 62, 1, 1979, pp. 30-46.
- «Honor from the comic perspective: Calderón's “Comedias de capa y espada”», *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1, 1986, pp. 7-24.
- PALOMO, María del Pilar, «La lexicalización de un mito», *Cuadernos de Teatro Clásico. El mito de don Juan*, 1, Madrid, INAEM, 1988, pp. 17-24.
- PRIETO-CALIXTO, Alberto, «La función de la ambigüedad en los convites y el castigo de don Juan en “El Burlador de Sevilla y convidado de piedra”», *Romance Languages Annual*, 10, 1998, pp. 783-788.

- SLOANE, Robert, «Calderón's "No hay cosa como callar": Character, Symbol, and Comedic Context», *Modern Language Notes*, 99, 2, 1984, pp. 256-269.
- SOUFAS, Teresa, «Happy ending as irresolution in Calderon's "No hay cosa como callar"», *Forum for Modern Languages Studies*, Oxford, 1988, pp. 163-174.
- TER HORST, Robert, *Calderón: The Secular Plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982.
- VEGA, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. Manuel Abad y Rafael Bonilla, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura, 2003.

La dialéctica entre apariencia y destino en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega

Heinz-Peter Endress

Universität Freiburg

*O formose puer, nimium ne cede colori!
Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra legentur.*
(¡Oh hermoso mancebo, no te fíes demasiado a la brillante apariencia!
Las blancas alheñas se marchitan, los jacintos negros se cogen).
Virgilio, *Segunda égloga*, vv. 17-18.

En lo que sigue trataré de emprender una relectura del *Caballero de Olmedo* bajo los aspectos de apariencia y destino. Me interesará cada uno de los dos motivos o temas separadamente y, por otra parte, su interacción dialéctica. Bajo el término de apariencia se podrán subsumir conceptos como simulación, engaño, ficción o teatro. Y expresiones similares a destino serán hado, fortuna, suerte y fatalidad.

La apariencia designa en los dos primeros actos un divertido juego de simulación y ficción, y, en el tercero, un sombrío acontecer fantástico. Y el destino representa una realidad trágica, determinada por una fuerza superior, necesaria e inevitable, que escapa a la voluntad humana¹.

La crítica habló durante mucho tiempo y con frecuencia de destino, sobre todo con respecto al desenlace y también para saber si conviene hablar en absoluto de destino. Lo negó toda una corriente de la crítica anglosajona (y también algunos españoles²), siguiendo las aseveraciones, en un ensayo de 1957, de Alexander A. Parker, un muy

¹ Ver Lázaro Carreter, 1966, p. 207: «esa fuerza ciega que conduce a los héroes trágicos a acciones que están fuera de su voluntad».

² Ver por ejemplo Rey Hazas, 1986, p. 195: «¿Dónde está el destino que algunos críticos han visto? Sí, acaso en el espectador que conoce la tradición del cantar, sí, acaso en el contexto, pero no en el texto, donde no funciona por lado alguno.»

apreciado conoedor del Siglo de Oro³. En opinión de Parker y de sus seguidores, el protagonista, don Alonso Manrique, muere castigado en nombre de la justicia poética y no por intervención del destino. En la actualidad, por el contrario, esta manera de ver las cosas se considera superada. Se trata evidentemente de destino.

El destino fue visto, preferentemente, en relación con el desenlace trágico, como acabo de decir. Pero el destino ya está vigente desde las primeras líneas de la pieza⁴. Y eso repetidas veces bajo la forma de fatalidad (que es una manifestación particular del destino y una noción casi sinónima).

Al principio se encontraba la sencilla y escueta copla del *Caballero de Olmedo*:

Que de noche le mataron al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Era muy conocida en la época. Preexistió por lo tanto a la tragicomedia de Lope que era su adaptación teatral. El hecho básico contenido en la copla, y conocido por el público, era la muerte violenta de un caballero ejemplar. Los espectadores sabían, pues, lo que le iba a suceder al caballero —y sabían más, evidentemente, que el propio protagonista. Consecuencia: no se trata de una repentina intervención del destino solamente al final; al contrario, el contenido ominoso de la copla funciona desde el principio como una fatalidad, fatalidad que pesa sobre la vida del caballero. Y el transcurso de la acción corresponde al cumplimiento progresivo e ineludible del trágico destino que le espera. Américo Castro lo confirmó: don Alonso representa «la figura de un personaje que camina tenue y decididamente hacia el cumplimiento de su destino»⁵.

Este estado de la cuestión proporcionó al dramaturgo la posibilidad de jugar con el conocimiento previo de los espectadores, lo cual Lope supo aprovechar muy hábilmente. Al principio de la pieza evitó en lo posible una tonalidad sombría. Creó, por el contrario, una atmósfera alegre y animada en un ambiente de buen humor, de esperanza, de contento y hasta de felicidad. Y por ello se ofreció una trama de amor primaveral, de un amor recíproco a primera vista. Pero como las nubes oscuras nunca están muy lejos, Lope imaginó, con don Rodrigo, una rivalidad amorosa con sus corolarios de celos, envidia y odio. Y, por medio de esta rivalidad, la sombra de la muerte, y con ella el destino, debían acechar en el fondo. Sin embargo, no debían imponerse con plena fuerza hasta lo más tarde posible.

El primer acto empieza con tres décimas espinelas en estilo elevado:

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde

³ Parker, 1957.

⁴ Ya Menéndez Pelayo (1968, p. 86) vio desde el principio «una sombra fatídica sobre los personajes». Y Pérez (1970, pp. 17-18) dijo igualmente: «Desde el principio notamos la presencia [...] del hado, ese oscuro destino». Pero estos autores no fundamentaron sus afirmaciones con pruebas concretas y fehacientes.

⁵ Castro, 1983, p. 35. Ricardo Doménech (1987, p. 109) lo dijo de modo similar: «Todo en *El Caballero de Olmedo* converge [...] en esta idea medular: el enfrentamiento del Caballero a la muerte, enfrentamiento que se anticipa desde el principio».

pues que no hay materia adonde
 imprima forma el favor.
 Naturaleza, en rigor,
 conservó tantas edades
 correspondiendo amistades;
 que no hay animal perfeto
 si no asiste a su conceto
 la unión de dos voluntades.
 De los espíritus vivos
 de unos ojos procede
 este amor, que me encendió
 con fuegos tan excesivos.
 No me miraron altivos,
 antes, con dulce mudanza,
 me dieron tal confianza;
 que, con poca diferencia,
 pensando correspondencia,
 engendra amor esperanza.

Ojos, si ha quedado en vos
 de la vista el mismo efeto,
 amor vivirá perfeto,
 pues fue engendrado de dos;
 pero si tú, ciego dios,
 diversas flechas tomaste,
 no te alabes que alcanzaste
 la vitoria, que perdiste,
 si de mí solo naciste,
 pues imperfeto quedaste⁶.

El tema central de este monólogo inicial de don Alonso es evidentemente *el amor*. En la primera décima evoca el amor de manera general y filosófica aludiendo a la teoría hilemórfica de Aristóteles⁷. Es un principio y una fuerza omnipresente y universal. Estableciendo correspondencias —y he aquí la palabra clave del pasaje—, *la naturaleza* como poder suprapersonal —en cierto sentido, pues, un pariente del destino— determina el amor y la vida de los hombres y garantiza así su pervivencia.

En la segunda y la tercera décima, de orientación particular, don Alonso aborda su propio caso de un hombre perdidamente enamorado. Ahora el motivo de los ojos gana en importancia. Durante el primer contacto de don Alonso y doña Inés los ojos representan el eficaz medio de comunicación y de transmisión de un intenso sentimiento amoroso, de una pasión fatal. Se trata de una comunicación sin palabras. Lo único que cuenta es la expresividad de los ojos: «Yo, haciendo lengua los ojos» (v. 127), dice don Alonso, y doña Inés lo confirma diciendo: «Mírandome sin hablar» (v. 131).

⁶ Vega, *El caballero de Olmedo*, pp. 105-107.

⁷ Según la cual la materia sólo existe si es actualizada por la forma. Así el amor sólo existe si es correspondido por el favor.

Permaneciendo dentro del campo semántico de los ojos y de la vista, don Alonso apostrofa entonces al amor y lo llama, según la vieja, bien conocida fórmula, «ciego dios». Esta denominación sugiere las connotaciones de imprevisibilidad, de arbitrariedad, de indefensión y de incertidumbre —todas ellas nociones que, una vez más, no andan muy lejos de la definición de destino concebido en general también como una fuerza ciega, imprevisible y arbitraria.

El transcurso de la acción patentiza sin demora que en este caso el «ciego dios» no ha tomado «diversas flechas», como don Alonso temía, sino que reina una plena reciprocidad y una mutua, ardiente pasión. En opinión de Díez Borque, este amor «se impone como destino incontrolable»⁸. Exactamente como Francisco Rico, quien constató que los dos amantes: «no eran libres de huir el amor»⁹. Los mismos personajes sienten y están convencidos que su amor se halla bajo la influencia de poderes y fuerzas superiores. Doña Inés lo afirma más de una vez: «todos dicen [...] que nace de las estrellas» (vv. 215-216). Me parece bien lícito hablar de la fatalidad de este amor.

El amor como fuerza básica de la naturaleza y del universo, el amor determinado por las estrellas, todo ello muestra que el conjunto se sitúa dentro de los cánones del neoplatonismo. A ello pertenece desde luego también el poder fatal de los ojos¹⁰. El intercambio de las miradas tiene lugar durante un encuentro fortuito y la fatalidad determina que dentro de poco tiempo sea engendrado un amor irresistible. Doña Inés dice: «en el instante que vi/este galán forastero,/ me dijo el alma: ¡Este quiero!» (vv. 223-226).

Pero las cosas no se limitan a lo presentado hasta ahora. Los dos nuevos amantes no están solos con sus miradas encantadoras. Fabia, la astuta y sagaz intermediaria, informa a don Alonso de que «Ayer / te vi en la feria perdido / tras una cierta doncella, / que en forma de labradora / encubría el ser señora» (vv. 62-65). Tenemos, pues, un decisivo y fatal intercambio de las miradas de dos seres —que es el blanco de la mirada de una tercera persona. Y ello no es inofensivo, ya que el personaje de Fabia dice estar en relación con lo sobrenatural y, según Américo Castro, «evoca el reino de las sombras misteriosas»¹¹. Sin exagerar podemos afirmar, pues, que Fabia se sitúa también en la cercanía de otra fuerza sobrenatural y misteriosa que es el destino, destino que, bajo este aspecto, también planea desde el principio sobre la vida amorosa de la joven pareja.

De esta manera, con doña Inés disfrazada de labradora, el motivo de la *apariencia* aparece por primera vez en el texto. Y ello en medio de la temática de ojos, amor y

⁸ Díez Borque, 1976, p. 24.

⁹ Rico, 1989, p. 25.

¹⁰ Resumiendo las ideas de Marsilio Ficino con respecto a los ojos y al amor, Müller Bochat (1985, p. 143) escribió: «La importancia de los ojos y del mutuo sumergirse de las miradas la una en la otra constituye la sustancia de los capítulos más marcados de la teoría amorosa. Ficino describió este proceso con una precisión casi médica. [...] Ingredientes incandescentes de la sangre salen del cuerpo por el ojo para penetrar en el ojo del otro. De origen incandescente encienden entonces en la otra persona el incendio del amor [...]. De ahí que don Alonso y doña Inés usen los términos relacionados con el fuego —«este amor que me encendió con fuegos tan excesivos» (vv. 13-14)—, de encender o de abrasar. En el caso de don Alonso y doña Inés las cosas ocurren exactamente según el mismo esquema.

¹¹ Castro, 1983, p. 37. Ver también McCrary, 1966, p. 52: «the dark and shadowy world of which Fabia in the focal point».

destino o fatalidad¹². Este disfraz de Inés —que se sitúa en realidad el día anterior al comienzo de la acción de la comedia— marca la pauta: anuncia y está en sintonía con una serie de escenas, cómicas primero y serias después, que se caracterizan por el fenómeno de la apariencia.

Ya el primer acto se distingue por dos tipos de escenas que llevan el sello de la apariencia. El primero se define por los motivos de la simulación, la mentira, el engaño y el juego teatral. Fabia es el personaje central de una pequeña comedia. Don Alonso, un forastero en Medina, necesita su ayuda para poder entrar en relación con doña Inés, la doncella noble bien resguardada en la casa paterna. Fabia desempeña este papel como una hábil actriz. Es una maestra en cuanto a manipulación y apariencia. Bajo el disfraz de una tendera consigue la entrada en dicha casa. Sin dificultad logra su objetivo de ganar la simpatía de doña Inés y de su hermana y de despertar su curiosidad por don Alonso. Incluso logrará integrar a las dos chicas en su juego haciéndolas sus cómplices.

Pero la dialéctica entre apariencia y destino quiere que este último nunca esté lejos. Al pobre don Rodrigo que asiste a estas escenas no le queda más que lamentarse: «pido al amor y a la muerte/ que algún remedio me den» (vv. 463-464). Su larga queja comporta siete veces la palabra «muerte», lo que anuncia desde lejos el desenlace fatídico.

Sin embargo, antes de que el destino golpee, el motivo de la apariencia ocupa el primer plano dos veces más en los dos primeros actos. Todavía en el primero en relación con el listón que doña Inés pone en la reja del jardín y que don Rodrigo y don Fernando por casualidad encuentran los primeros. La consecuencia es una serie de equivocaciones y malentendidos hasta que la verdad halla su camino a través de lo «que parece pero en realidad no lo es»¹³.

En el segundo acto encontramos un ambiente alegre y dinámico —con ciertas nubes oscuras en el fondo desde el principio. En este acto culmina y, por así decirlo, triunfa el fenómeno de la apariencia. En antítesis con lo serio concurre aquí, y ello en mayor grado, la mayoría de los motivos que conocemos ya del primer acto: la mentira, la simulación, el fingimiento, el engaño, el disfraz y el juego de máscaras. Asistimos a una serie de escenas claramente cómicas y hasta burlescas, con la ficción dentro de la ficción o el teatro dentro del teatro, la ligera comedia inicial desembocando en una farsa entremesil. Doña Inés finge querer tomar el hábito y ser monja para evitar el matrimonio con don Rodrigo. Tello como estudiante pobre y Fabia como beata con rosario, báculo y anteojos la ayudan burlándose magistralmente del superingenuo don Pedro. Todo ello no es muy verosímil, pero muy divertido. Su verdadera función es la de contrarrestar el desenlace trágico que se avecina y de hacer olvidar lo ineludible durante algunos momentos. Pero lo ineludible no está totalmente ausente de estas secuencias cómicas. Don Rodrigo, desesperado por el desdén de doña Inés, ofendido en su honra y extremadamente celoso, declara repetidas veces su intención de matar a don Alonso. Pero, hecho que llama la atención, la dialéctica se manifiesta en este caso hasta en el interior de la escena amenazadora, cuando don Fernando explica lo que son los celos,

¹² El texto no explica *expressis verbis* por qué doña Inés se presenta bajo la apariencia de una labradora. Pero una explicación tampoco es necesaria, pues resulta evidente que lo hace por una razón social: una doncella noble no podía sin más ni más pasearse en una feria en pleno día.

¹³ Definición de «apariencia» en el *Diccionario Salamanca de la lengua española*, 1996, p. 109.

recurriendo a unas metáforas que representan varios modos particulares de la apariencia:

Son celos, don Rodrigo, *una químera*
que se forma de envidia, viento y sombra;
con que lo incierto imaginado altera;
una fantasma que de noche asombra,
un pensamiento que a locura inclina,
y *una mentira* que verdad se nombra.
(vv. 1360-1365. La cursiva es mía).

Bajo la superficie positiva de la apariencia late, pues, siempre la subestructura trágica del destino. Por ello una serie de agüeros, avisos, premoniciones o presentimientos interrumpen desde el principio el transcurso de la acción. Son *leitmotivs* y remiten como tantas prolepsis o anticipos, de modo explícito o a veces solamente por alusión, a la futura intervención del destino adverso. Son por lo tanto aliados del destino. El ejemplo más impresionante se sitúa al final del segundo acto con el sueño de don Alonso del jilguero enamorado, sueño que representa la anticipación en miniatura del drama futuro.

Lo que merece ser subrayado es que con este sueño reaparece al mismo tiempo, bajo un signo *negativo*, el tema de la apariencia, porque un sueño es una suerte de ficción y, por lo tanto, una variación de la apariencia. Apariencia y destino coinciden y se tocan aquí íntimamente como una forma y su contenido.

El tercer acto tiene un estatus diferente. La apariencia, con sus connotaciones de ligereza y comicidad, regresa pronto y cambia de signo. Y el destino, sombrío, repentino y cruel, gana cada vez más en importancia. La atmósfera cambia poco a poco y se produce un paulatino oscurecimiento. Y es bien sabido que lo indeciso de la noche puede abrir la puerta a elementos aparenciales como lo fantástico, lo misterioso y lo sobrenatural.

Por de pronto, por su éxito en la corrida, don Alonso asciende a la cumbre de su existencia, y ello en el área privada como en la vida pública. Don Rodrigo, en cambio, fracasa en los toros, y hasta debe su vida a don Alonso que le salvó. El resultado es que su envidia, rencor y odio llegan a un punto de ebullición. Ha descubierto entretanto que se han burlado de él y de don Pedro. De esta manera vemos que escenas de comedia y hasta de farsa, como las de los primeros actos —en las cuales triunfa la apariencia—, pueden transformarse en semilla para la futura tragedia. Además, entrando en contacto con la muerte y contribuyendo —por medio de Rodrigo— al desenlace trágico, *el amor* deviene destino de otra manera que al principio (donde se había presentado bajo el signo de la fatalidad o de un destino incontrolable para los amantes).

Don Alonso, por su parte, empieza a experimentar oscuros presentimientos y ansias sin objeto. De ahora en adelante apariencia y destino corren parejos, como ya lo hacían en el episodio del sueño. Ello es el caso cuando don Alonso, poniéndose en camino hacia Olmedo, se topa de repente con el espectro de sí mismo, con su propia Sombra, que quiere retenerle en Medina. Y sobre todo cuando, en la escena cumbre de la comedia, un labrador se acerca tocando un instrumento y cantando la bien conocida copla que cuenta el asesinato del Caballero. Este labrador no está lejos de ser otra aparición.

Como a la Sombra, lo rodea un halo de misterio. En los dos casos lo original reside en el hecho de que la apariencia, es decir lo irreal e incluso lo inverosímil, se produce como realidad tangible en el tablado. Y el conjunto de la situación indica con gran sugestividad a la vez dramática y lírica que don Alonso va inexorablemente hacia el destino que le espera —y hacia la intemporalidad de su leyenda¹⁴. Falta sólo que don Rodrigo y sus secuaces se presenten y lo maten de un arcabuzazo...

Al fin destino y apariencia concurren otra vez. Inmediatamente antes de morir, don Alonso dice: «valor propio me ha engañado» (v. 2467). Reconoce, pues, que, impidiéndole volver a Medina y en consecuencia arruinándole, sus mismas cualidades, su rectitud, nobleza y generosidad, han sellado su destino. Y piensa que, engañándole, su valor no ha resultado nada más que apariencia. El espectador, en cambio, sabe que el odio y la traición de don Rodrigo lo han matado.

La obra podría concluir con la catástrofe que representa la muerte del héroe. Ello correspondería al sentir del público moderno. Exactamente por esa razón García Lorca suprimió las últimas escenas para su representación del *Caballero*. Pero Lope añade todavía cosas muy notables. Aún tiene lugar una intensificación de la crueldad del destino. La ironía trágica quiere que, si no estuviese muerto, don Alonso tendría suerte tanto en el ámbito privado como en el público: don Pedro consentiría en el matrimonio de los dos amantes y el Rey le habría dado «la primera encomienda» que se presentara. Y doña Inés está también gravemente afectada. Todavía no sabe ni sospecha nada. Se muestra literalmente triunfante cuando su padre da el consentimiento al matrimonio: «loca de contento estoy» (v. 2586). Es comprensible que se produzca una trágica caída cuando conoce la verdad. Decide ingresar en un convento. Y acaba diciendo a su padre: «Lo que de burlas te dije, / Señor, de veras te ruego» (vv. 2713-2714). En otras palabras: la farsa del segundo acto se ha transformado en seriedad y la apariencia en realidad.

Pero tampoco con ello se acaba la tragedia. El espectador histórico de Lope no debía ser despedido con el triunfo de un destino cruel en un mundo injusto. Por eso, para obtener una atenuación del sentimiento trágico, Lope hace al fin condenar y castigar a los asesinos.

Hasta ahora hemos visto dos tipos de apariencia, uno que concierne al contexto cómico de los dos primeros actos, y otro que participa del ambiente sombrío y trágico. Ahora bien, para terminar quisiera agregar un tercer tipo de apariencia. Tiene que ver con la concepción de la vida de la época. Cuando en *El Caballero de Olmedo* la belleza, el amor, la felicidad, el éxito y la reputación se descubren como apariencia pasajera e incluso como razón y causa del trágico desenlace; ello se explica por la cosmovisión barroca, según la cual, detrás de toda la vida, late la realidad de la muerte. En este sentido ya Karl Vossler habló del «carácter de teatral apariencia de la vida humana»¹⁵ y Diego Marín de «la índole perecedera de todo lo humano y de su calidad evanescente»¹⁶.

¹⁴ Su gran originalidad reside en la inversión de la sucesión temporal. El futuro con la próxima muerte de don Alonso se anuncia en pretérito como ya acaecido, mientras que está todavía bien vivo en el presente. Se trata de una paradoja con gran expresividad poética.

¹⁵ «die komödienhafte Scheinhaftigkeit des menschlichen Lebens» (Vossler, 1947, p. 242).

¹⁶ Marín, 1965, p. 1.

El texto de la obra contiene más de una alusión a la visión barroca del mundo. Fabia, por ejemplo, en su primer encuentro con las dos muchachas, les aconseja el *carpe diem* y se lamenta de la desaparición de su propia juventud. Y lo que sigue me parece ser más bien un comentario del mismo autor que del personaje de don Fernando quien, poco antes del asesinato, exclama:

Qué inconstante es el bien, qué loco y vario!
 Hoy a vista de un rey salió lucido,
 admirado de todos a la plaza,
 y ¡ya tan fiera muerte le amenaza!

Referencias bibliográficas

- CASTRO, Américo, «*El Caballero de Olmedo*», en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, ed. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes, London, Tamesis Books, 1983, pp. 31-44.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid, Santillana/Universidad de Salamanca, 1996.
- DOMÉNECH, Ricardo, «El trasfondo mítico de *El Caballero de Olmedo*», en Ricardo Doménech, *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 101-120.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, Salamanca/Madrid, Anaya, 1966.
- MARÍN, Diego, «La ambigüedad dramática en el *Caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, 24, 1965, pp. 1-11.
- MCCRARY, William C. *The Goldfinch and the Hawk: a Study of Lope de Vega's Tragedy El Caballero de Olmedo*, Chapel Hill, The University of Northern Carolina Press, 1966.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Obras de Lope de Vega XXII (Crónicas y Leyendas dramáticas de España)*, Madrid, Real Academia Española, 1968, pp. 71-97.
- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard, «Lope de Vega», en *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, ed. Klaus Pörtl, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 133-200.
- PARKER, Alexander A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, The Hispanic and Luso-Brazilian Council, 1957.
- PÉREZ, Joseph, «Introducción crítica» a Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-28.
- REY HAZAS, Antonio, «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El Caballero de Olmedo*», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 183-202.
- VEGA, Lope de, *El Caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 147), 1989.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947.

La soledad femenina en la dramaturgia calderoniana: hacia la configuración de los «itinerarios»

Leonor Fernández Guillermo
y María Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

En trabajos anteriores¹ anotamos nuestro interés por la recurrencia en los dramas calderonianos de parlamentos femeninos marcados por profundos sentimientos de soledad y abandono que se traducen en acentuada tristeza, angustia e impotencia. La causa principal de este estado anímico es la dureza —y aun crueldad— de la autoridad masculina, sea del padre, del hermano, del marido, que se impone a la mujer, convirtiéndola en víctima de la sujeción, el desprecio y la desconfianza de los hombres que la rodean. La única forma de desahogo reside en su capacidad de verbalizar su dolor: es por medio del soliloquio, del monólogo y, en ocasiones, también del diálogo de tono confidencial, que las mujeres exteriorizan sus más íntimos pensamientos y emociones.

Hemos encontrado que en los discursos femeninos de varios de los dramas «serios» de Calderón existe un patrón: el tipo de discurso está estrechamente relacionado con el espacio «físico» —exterior o interior— en que se pronuncia. Es esta relación espacio-discurso la que nos hemos propuesto estudiar: creemos que es posible elaborar una especie de mapa que abarque los lugares por los que los personajes femeninos se mueven a lo largo de la trama, y trazar sobre ese mapa las trayectorias que ellas recorren, desde su aparición en escena hasta el desenlace.

Junto a estos discursos, hemos puesto atención a ciertos parlamentos pronunciados por otros personajes, en los cuales aluden a la particular situación de las figuras femeninas en relación con los espacios físicos que éstas van ocupando a lo largo de la

¹ Fernández Guillermo y Miaja de la Peña, 2011, pp. 125-136.

trama. Si en los discursos de las mujeres puede percibirse un constante y creciente sentimiento de soledad, en los parlamentos de otros personajes se aprecia claramente cómo mientras unos son la causa de su dolor y sufrimiento, otros las acompañan, siendo testigos o confidentes, por el camino que las conduce hasta su destino final; de ahí que hayamos titulado a nuestro proyecto «Itinerarios de la soledad femenina en la dramaturgia calderoniana».

Ya E. Hesse² se acercó al tema, en particular en la obra de Tirso de Molina. Por otra parte, Ancilla Maria Antonini³ y Lourdes Bueno⁴ lo han hecho en algunas comedias de Calderón de la Barca. Aunque sus enfoques y propósitos difieren de los nuestros, estos trabajos enriquecen nuestra propuesta y, de hecho, parten de un postulado común: el de que existe un peculiar discurso femenino en los dramas calderonianos, dada la densidad psicológica de sus personajes. En efecto, se trata de mujeres intensas que comparten historias de sujeción al dominio y a la voluntad masculinas, transitando caminos que las conducen hacia la soledad, hacia la muerte, hacia el aislamiento definitivo, como bien lo han mostrado las protagonistas de dramas como *El mayor monstruo del mundo* (Mariene), *El médico de su honra* (Mencía), *El pintor de su deshonra* (Serafina), *A secreto agravio, secreta venganza* (Leonor) y *El alcalde de Zalamea* (Isabel). En esa misma línea, y como parte del trabajo que estamos desarrollando, estudiamos ahora a tres protagonistas más: Justina de *El mágico prodigioso*, Fénix de *El príncipe Constante* y Julia de *La devoción de la cruz*.

Hemos agrupado en el presente trabajo a estos tres personajes porque, aunque padecen el mismo rigor y el mismo autoritarismo masculino y siguen trayectorias tan llenas de obstáculos y penurias como las de la mayoría de las figuras dramáticas femeninas calderonianas, Julia, Justina y Fénix constituyen una excepción en el sentido de que, al final, hechos extraordinarios o prodigiosos las salvan de la muerte, del confinamiento, de la soledad definitiva a la que parecían inevitablemente destinadas, como muchas de las heroínas de Calderón.

EL EXTERIOR

Justina y Julia surgen de los intrincados montes; así lo relatan sus padres en *El mágico prodigioso* y en *La devoción de la cruz*, respectivamente. Ambas han sido paridas por madres víctimas de la persecución: una, por defender su fe, como ella misma afirma («Mártir muero, pues que muero por cristiana e inocente» I, vv. 709-710), y otra, por la ira de un marido que se cree engañado. Los partos de Rosmira y de la anónima madre de Justina en un medio agreste e inhóspito⁵ constituyen el antecedente

² Hesse, 1987.

³ Antonini, 1996.

⁴ Bueno, 2006.

⁵ «Este espacio del monte (bosque, montaña áspera) es precisamente uno de los más fundamentales para los dramas de Calderón, y constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín (prado, *locus amoenus*), enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático calderoniano. Cada uno de estos espacios puede presentar variantes que no alteran su carácter esencial, y en algún caso ofrecen ejemplos excepcionales que invierten el sentido axiológico habitual. El monte o montaña en la significación de la época no es sólo una elevación orogénica, sino también un tipo de vegetación silvestre y enmarañada, claramente enfrentada al jardín, reflejo de una naturaleza organizada y culta. La oposición

absoluto del destino adverso que les espera a sus hijas, quienes apenas recién nacidas salvan su vida prodigiosamente⁶.

Justina es una figura casi estática, en el sentido de que se mueve muy poco en espacios abiertos; sin embargo, estos espacios se mencionan para referirse a ella, a su presencia, y para evocar el lugar y las circunstancias de su nacimiento. Lisandro, dando crédito a quienes ponen en entredicho la virtud de su hija, alude al paisaje agreste en que ella nació:

Ya lloras sin fruto y tarde.
 ¡Oh que mal, Justina hice
 el día que a declararte
 llegué quién eras! ¡Oh nunca
 te contara que, en la margen
 de un arroyo, en ese monte
 fuiste parto de un cadáver!
 (II, vv. 1760-1765)

Según Lisandro, el hecho de haber nacido en el terreno escarpado del monte, predispone a Justina a convertirse en objeto de las más oscuras pasiones.

Para Cipriano, dominado por la pasión, Justina representa un auténtico *locus amoenus*; es origen y causa del propio paisaje, donde conforma un hábitat idílico. Cuestionado por el Demonio, Cipriano la define en un largo monólogo (II, vv. 1800-1859) como la «cuna temprana» del propio sol infante. Ella es:

al fin, cuna, grana, nieve,
 campo, sol, arroyo o rosa,
 ave que canta amorosa,
 risa que aljófares llueve,
 clavel que cristales bebe,
 peñasco sin deshacer ...
 (II, vv. 1830-1835)

Pero el paisaje esplendoroso se oscurece cuando, tras haber sellado la cédula fáustica, el propio Cipriano pide al Demonio que le entregue a Justina. Esto sólo podría suceder en el entorno más propicio a las fuerzas demoníacas, el monte:

muestra al territorio del caos y desorden frente al orden de un espacio construido y creado. [...] las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuentemente un espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, de la idolatría, el mal, la culpa, o la violencia brutal», Arellano, 2006, p. 77.

⁶ Rosmira, la madre de Julia (*La devoción de la cruz*), regresa a la casa de Curcio su marido, a salvo con la niña en brazos, no se sabe cómo. Por otra parte, en *El mágico prodigioso* Lisandro, quien salva a Justina, afirma haber escuchado exclamar a la madre en el «oculto albergue»: «Duélete tú de tu sangre, / ya que de mí no te dueles» (I, vv. 696-697). Lisandro se hallaba casualmente cerca de donde la parturienta agonizante le suplicaba salvar a «... ese infelice / en quien hoy el cielo quiere, / naciendo de mi sepulcro, / que mis desdichas herede» (I, vv. 729-732). La infeliz criatura será Justina, a quien Lisandro cría como su hija verdadera.

DEMONIO [...]

 ¿Qué ves desta galería?

 CIPRIANO Mucho cielo y mucho prado,

 un bosque, un arroyo, un monte.

 DEMONIO ¿Qué es lo que más te ha agradado?

 CIPRIANO El monte, porque es, en fin,

 de la que adoro retrato.

 (II, vv. 1914-1919)

Justina no es ya concebida por Cipriano como la suma ideal de los elementos del campo; ahora es un retrato del monte: inaccesible e inamovible⁷. El campo selvático, lugar caótico en que Cipriano aprendió las ciencias mágicas y firmó el pacto con el Demonio, es donde cree que, por fin, logrará vencer la virtud de la doncella y poseerla: «... en este sitio que, oculto, / ni el sol le penetra a rayos / ni soplos el aire puro...» (III, vv. 2526-2527).

Pero al descubrirla, encuentra un cadáver. El libre albedrío de la cristiana ha resistido todas las fuerzas malignas. La verdadera Justina, recia como los montes que la acunaron, conserva su integridad para sacrificarla a Cristo.

A diferencia de Justina, que sólo saldrá de la casa paterna para ir al martirio⁸, Julia, en *La devoción de la Cruz*, pasa un periodo de su vida en pleno campo abierto. Después de años, vuelve al rústico paraje en el que su madre, en circunstancias adversas, la dio a luz, según su padre ha relatado:

[...]

 llevé a Rosmira, tu madre,

 por una senda apartada

 del camino, y divertida

 llegó a una secreta estancia

 deste monte, a cuyo albergue

 el sol ignora la entrada,

 porque se la defendían

 rústicamente enlazadas,

 por no decir amorosas,

 árboles, hojas, ramas.

 (I, vv. 717-726)

Julia se resiste a ceder su libertad ante la voluntad paterna, por eso escapa, siguiendo al hombre que ama. El monte se convierte en su casa y ahí cambia el hábito monjil por el traje de hombre; con una nueva identidad adquiere la movilidad que no puede tener como mujer; vaga por el espeso bosque, que representa el lugar de la profanación, de los crímenes que comete por seguir al hombre que ama. En pleno campo abierto, sin paredes que la limiten, Julia habla con inusitado atrevimiento del deseo que la impulsa:

⁷ Wardropper, 1988, pp. 127-128. Este crítico hace notar las asociaciones que establece Cipriano entre Justina y el entorno natural.

⁸ En los versos III, vv. 2394-2398, Justina, que ha sentido la tentación del demonio, pide a Livia su manto para ir al templo secreto donde acuden los fieles. Esa salida es el momento que el demonio aprovecha para fabricar el espectro con que engaña a Cipriano.

el monte en que se encuentra y el desierto que la hizo «mesa de silvestres plantas» le permiten decir lo que nunca podría externar, como mujer, en un espacio cerrado. En la misma selva en que se volvió una ruda bandolera, siguiendo el mismo sendero abrupto que la condujo a la vida de pecado, Julia llega al lugar mismo donde nació; ahí halla la Cruz, que milagrosamente la salva de morir a manos de su padre y la transporta de nuevo al convento, ese ámbito cerrado donde la penitencia le asegurará la vida eterna.

JULIA Valedme vos, cruz divina,
que yo mi palabra os doy
de volverme a mi convento
y hacer nueva vida. ¡Adiós!
(III, vv. 2570-2573)

Fénix, protagonista femenina de *El príncipe Constante*, aparece en la escena inicial pronunciando un monólogo frente a Zara, testigo del «dolor y sentimiento» de la princesa mora. El jardín⁹ del palacio de su hermano el rey es el entorno físico —abierto y cerrado a la vez— donde la princesa vive llena de melancolía, sujeta a los designios de la autoridad masculina¹⁰:

FÉNIX No me pueden divertir
mi tristeza estos jardines,
que a la primavera hermosa
labran estatuas de rosa
sobre templos de jazmines.
(I, vv. 36-40)

El océano, que se avista desde los jardines, sugiere la libertad frente al cautiverio, y Zara, interpretando las palabras de Fénix como las de una prisionera, le sugiere a su ama hacerse a la mar, lo que da pie para que la princesa desarrolle un monólogo (I, vv. 25-80), cuyo tema central es la inconformidad: así como el mar quiere ser jardín, el jardín quiere ser mar. Es decir, no importa dónde esté ella, es igualmente desgraciada: «Sin duda mi pena es mucha, / no la pueden lisonjear / campo, cielo, tierra y mar» (I, vv. 78-80).

La causa de la tristeza de Fénix es la imposibilidad de casarse con el hombre que ama. Su hermano el rey la ha comprometido en matrimonio con Tarudante, el príncipe de Marruecos; la obediencia y la sujeción a la voluntad masculina se imponen, y la desdicha de Fénix se aprecia cada vez más en su semblante.

En un sueño (II, vv. 982-1031), Fénix se ve a sí misma en el monte, donde un espíritu, un esqueleto aparece para augurar a la princesa que su hermosura «precio de un muerto ha de ser» (II, vv. 1021). El ambiente lóbrego y el ruido de las ramas

⁹ «El jardín, frente a la naturaleza agreste, es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y la seguridad. El jardín es uno de los privilegiados del teatro de Calderón, y lo hallamos en todas sus variedades: jardín urbano, palaciego, paraíso terrenal, celeste», Arellano, 2006, p. 80.

¹⁰ Esta escena a manera de obertura es muy semejante a la de Mariene en *El mayor monstruo del mundo*, incluso en el motivo del retrato en manos del rey.

prefiguran las «pasiones siempre infelices» y, a partir de este momento, el presagio escuchado en el entorno agreste no dejará de atormentar a la princesa. Así, como afirma Ignacio Arellano, «dentro de la montaña surge un espacio más definido todavía como ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los instintos, en una de sus varias utilizaciones: la gruta o caverna»¹¹.

Fénix, obedeciendo las órdenes de su hermano, sale del interior del palacio real sólo para convertirse en esposa de Tarudante, pero casi inmediatamente Don Enrique de Portugal los hace prisioneros junto con Muley. Este hecho, paradójicamente, resulta al final en su liberación cuando, cumpliéndose el augurio hecho por la espectral imagen soñada por Fénix, es intercambiada por el cadáver del Infante don Fernando, bajo la condición de que se le entregue a Muley como esposa.

EL INTERIOR

La primera aproximación al «interior» de la soledad de las heroínas calderonianas ha atendido a dos aspectos que han ayudado a delinear el perfil de lo que llamamos «el adentro de la soledad femenina». Por un lado, sus antecedentes: aquellos hechos de su vida que se relatan en algunos parlamentos, pero que no se presentan en la obra. Por otro lado, los diferentes tipos de *movilidad*: la «física», entre el mundo exterior y el mundo interior (la casa y otros espacios cerrados en que habitan); la movilidad dentro del mismo espacio cerrado, y aun la movilidad en el interior del personaje, entendiendo ésta como los cambios emocionales que experimentan y que afectan su estado anímico. Hemos visto cómo a través de estos diferentes tipos de movilidad se va marcando el «grado de segregación»¹² de las protagonistas, esto es, su gradual aislamiento en relación directa con el entorno, hasta llegar a su destino último: el lugar específico que ocupa en el desenlace final.

Dado que los antecedentes de Justina y de Julia ya se han presentado en el primer apartado de este trabajo (de Fénix no se exponen antecedentes en la comedia), en virtud de que se refieren a su nacimiento, ocurrido en un espacio exterior —el monte—, seguiremos el recorrido de las figuras femeninas en las obras que ahora nos ocupan, atendiendo directamente a la movilidad entre el espacio exterior y el interior y, sobre todo, a su ubicación en los espacios cerrados.

Cuando la acción dramática de estas comedias comienza, Julia, Justina y Fénix viven en el hogar donde la autoridad masculina se impone, del cual no pueden salir si no es para cumplir obligaciones y con la expresa autorización del padre o hermano. Las tres viven situaciones adversas (la negativa del padre a aceptar al hombre que ama, o la imposición de un marido indeseado, o la insistencia y acoso de los pretendientes rechazados) que las mantienen en un estado de profunda tristeza, acrecentado por la actitud hostil de los hombres que las rodean. Este es el punto de partida del recorrido que cada una de estas figuras realizará a lo largo de la comedia.

Julia es el personaje que más desplazamientos físicos efectúa a lo largo de la trama en *La devoción de la cruz*. Para evitar que la joven se encuentre con Eusebio, a quien ella ama, su padre y su hermano la mantienen encerrada en su cuarto, mientras hacen

¹¹ Arellano, 2006, p. 78.

¹² Amezcua, 1991, pp. 88-90.

arreglos para que ingrese en un convento, donde sería recluida definitivamente. Pero aun antes de llegar ahí, Julia recibe el castigo de un encierro mayor en su propia casa; Curcio culpa a su hija de la muerte de su hermano a manos de Eusebio, por tanto ella no puede estar viva:

CURCIO a tomar hoy estado te apercibe,
o apercibe también a tu hermosura
con Lisardo temprana sepultura.
Los dos a un tiempo el sentimiento esquivo
en este día sepultar concierto,
él muerto al mundo, en mi memoria vivo,
tú viva al mundo, en mi memoria muerta.
(I, vv. 784-790)

La crueldad de Curcio llega al máximo; obliga a Julia a permanecer sola en la estancia donde han colocado el cadáver de Lisardo, como si ella ocupara ya un lugar en el mismo sepulcro de su hermano¹³:

Y, en tanto que el entierro os apercibo,
porque no huyas, cerraré esta puerta.
Queda con él, porque de aquea suerte
liciones al morir te dé su muerte.
(I, vv. 791-794)

Julia se asume como víctima de un «hado inclemente» y rechaza la posibilidad de ser rescatada por Eusebio:

que yo haré para mi vida
una celda, prisión breve,
si no sepulcro, pues ya
mi padre enterrarme quiere.
(I, vv. 875-878)

Del encierro en la casa paterna, Julia es trasladada al convento. Al comenzar la jornada segunda, la joven aparece ya en su celda. La conducta de Curcio ha creado así un mundo cerrado y negativo, muy semejante al observado por Gwynne Edwards en *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*¹⁴. Por su parte, Manuel Delgado afirma:

¹³ Edwin Honig, 1972, p. 64, afirma que, al tratar de dar muerte a su esposa, Curcio ha establecido una cadena de acontecimientos que acaban en su deshonra personal y, lo que es más grave, en la destrucción total de su familia. Según se ha visto anteriormente, Lisardo muere a consecuencia de las heridas que le ha causado Eusebio, y éste sufre idéntica suerte a manos del pueblo de Siena. Por otra parte, y aunque Julia logra escapar de la muerte que pretende darle Curcio, se ve obligada a refugiarse en un convento tras una vida de escándalos y crímenes o, lo que es lo mismo, a morir en vida. Y el mismo Curcio, a quien ha afectado profundamente el fantasma de la posible infidelidad de su esposa, tendrá que vivir solo durante el resto de su vida, con la conciencia de haber destruido a su familia y de haber hecho públicas una serie de infamias de las que él es el máximo responsable.

¹⁴ Edwards, 1981, pp. 53-67.

Como se puede ver, al quedar destruidas y consumidas la familia y la hacienda de Curcio, el lugar que aguarda a vivos y muertos oscila entre la propia casa de Curcio, el sepulcro de los asesinados y el convento de Julia. Ni qué decir tiene que tanto la celda de ésta como la casa desalojada de aquel se convertirán en sepulcro y prisión para sus respectivos moradores¹⁵.

Después de una vida de encierro, el espacio abierto se convierte en el escenario del libertinaje, del crimen y del pecado. Sólo la cruz que la vio nacer sacará a Julia de ese lugar que ha significado su degradación, para llevarla de regreso al espacio cerrado del convento que le asegura la salvación. De este modo, «la cueva lóbrega, el oscuro centro en el rústico monte (que alberga la cruz de piedra), se transforma en espacio de la apoteosis gloriosa...»¹⁶.

En *El príncipe constante*, Fénix, la princesa mora aparece casi todo el tiempo dentro de los límites del palacio de su hermano, el rey moro. Dentro de este espacio permanece sola y triste porque su amado Muley ha partido; pero, sobre todo, angustiada por el recuerdo del sueño que le ha transmitido el terrible augurio. Sintiendo ausente de sí misma, sólo en el lugar abierto del jardín, aunque bajo continua vigilancia, logra distraer un poco las «graves melancolías». Cuando se pregunta: «¡Ay, infelice mujer! / ¿Qué al fin de un muerto he de ser? / ¿Quién será ese muerto?» (II, vv. 1689-1691), aparece el Infante don Fernando con un canasto de flores, que le responde: «Yo». Don Fernando, esclavo del rey moro, y Fénix, comparten distintos tipos de cautiverio y hablan de sus desdichas. La princesa no imagina aún que, poco después, saldrá de ahí para vivir como prisionera de los cristianos¹⁷; sin embargo, paradójicamente, esta prisión evita que se case con el hombre que aborrece. Convertida en rehén de los portugueses, Fénix dice a don Enrique: «Soy dichosa, / que más quiero ser tu esclava / que de Tarudante esposa» (III, vv. 2762-2764).

Pero, en un gesto de magnanimidad, don Enrique acepta intercambiar el cadáver del infante don Fernando por Fénix, con la condición de que no la entreguen a Tarudante, sino a Muley. El milagro de la doble liberación de Fénix es, en realidad, obra del Príncipe constante, don Fernando, que más allá de la muerte agradece a Muley que una vez le hubiera salvado la vida.

Otro cautiverio que conduce también a la liberación, es el de Justina, la mártir de *El mágico prodigioso*, pues la única ocasión en que sale de la casa de su padre es para ir a la iglesia como prisionera, con otros cristianos; después será decapitada junto con Cipriano. Con el martirio, el alma de Justina alcanzará su total liberación.

Justina es un ejemplo muy claro de cómo se produce la movilidad hacia el interior del propio personaje. Sin realizar desplazamientos físicos, aparece como una figura más

¹⁵ Delgado, 2000, p. 37.

¹⁶ Arellano, 2006, p. 79.

¹⁷ «El jardín, ámbito de la cultura, del amor, de la armonía y seguridad [...] puede ser corrompido por las tragedias humanas y convertirse en cárcel. Interesante es observar la contraposición del jardín de Fénix con el muladar de don Fernando, hecho esclavo de los moros. El primero espacio coherente con la belleza de la princesa es reinterpretado por el cautivo don Fernando en la vía del desengaño y del *tempus fugit*, lo que permite extraer una lección moral y religiosa, pues toda la belleza de esas flores que lo engalanan muere en un día, como la vida del hombre», Arellano, 2006, pp. 80-84.

bien estática, lo cual no significa que el personaje, en recogimiento continuo por propia elección, esté exento de peligros y aflicciones. Por el contrario, dentro del hogar paterno Justina sufre la continua persecución de Floro y Lelio, quienes poseídos por la pasión desean conquistar su amor; y del Demonio mismo, empeñado en corromper su virtud. Éste fabrica visiones de hombres que salen de noche del balcón de la joven cristiana, manchando así su buena fama y poniendo en entredicho su honor, con lo cual se gana el desprecio de todos:

JUSTINA ¿Quién a mi casa se atreve,
ni quien en mi ofensa mueve
paso y voz? ¿Tan ciego estás,
tan atrevido y tan loco,
que con fingidas quimeras
eclipsar las luces quieras
que aun al sol tienen en poco?
(II, vv. 1527-1533)

El constante acoso contra Justina, a quien además insultan y humillan, va labrando poco a poco su deshonra, hasta aislarla moralmente. La desconfianza de su propio padre y la hostilidad de los hombres la desalientan cada vez más y cavan un vacío a su alrededor. Desolada, clama a Lisandro:

Pierda yo a tus pies la vida,
pero no me desampares.
(II, vv. 1778-1779)

La desesperación de Justina alcanza su momento culminante cuando se siente desamparada de sí misma: ha empezado a perder el control; el Demonio ha lanzado una conjura para acorralarla definitivamente y lograr que ella, dominada por la pasión, vaya a buscar a Cipriano. En el balcón que da a un jardín, espacio interior desde el que puede mirar hacia afuera, describe «escenas amorosas» de la naturaleza, como un ruiseñor que llama a su consorte, una vid lasciva que se abraza a un tronco, un girasol que vuelve su cara al sol; y pregunta qué venenosa fuerza los mueve. Todos contestan «*Amor, amor*» Ese «asomo» al exterior enfrenta a Justina con los peligros de los que ella ha tratado de huir; asustada exclama:

JUSTINA ¡Amor! ¿A quién le he tenido
yo jamás? Objeto vano;
pues siempre despojo han sido
de mi desdén y mi olvido
Lelio, Floro o Cipriano.
(III, vv. 2246-2250)

El espacio cerrado no es defensa segura contra los embates del Demonio, que se introduce en el cuarto de Justina:

JUSTINA ¿Quién eres tú, que has entrado
 hasta este retrete mío,
 estando todo cerrado?
 (III, vv. 2284-2286)

La lucha de Justina por no dejarse dominar por la pasión, desemboca en su prisión física: tiene que ir a la iglesia con otros cristianos condenados. Ahí, sola e incomunicada, y totalmente aislada, experimenta su mayor temor, que la dejen viva:

JUSTINA ¿Todos os vais sin hablarme?
 Cuando yo contenta vengo
 a morir, ¡aun no me daís
 muerte, porque la deseo!
 Mas sin duda es mi castigo,
 cerrada en este aposento,
 darne muerte dilatada...
 (III, vv. 2965-2971)

De ahí, Justina sale hacia la decapitación. El martirio, que la despoja de un cuerpo que ha sido tan deseado y acosado, significa la última y verdadera liberación.

A pesar de todas las dificultades que han encontrado en el camino, de los muchos escollos que han debido salvar, y de tantas congojas y sufrimientos, Julia, Fénix y Justina logran sobreponerse a todo. Viviendo sucesos portentosos, triunfan de la soledad y de la muerte, lo que las convierte en heroínas excepcionales dentro del mundo dramático calderoniano.

Referencias bibliográficas

- AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, México, UAM-I, 1991.
- ANTONINI, Ancilla María, «Los *topoi* femeninos teatrales: estudio comparativo entre los tipos españoles e italianos». Versión pdf: www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/7_1996/13pdf
- ARELLANO, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas calderonianos», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 69-92.
- BUENO, Lourdes, *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 69-125.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper, México, Rei, 1988.
- , *El príncipe constante*, ed. Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- , *La devoción de la cruz*, ed. Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- DELGADO, Manuel, Introducción a *La devoción de la Cruz* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 2000.
- EDWARDS, Gwyene, «The Closed World of *El alcalde de Zalamea*», en *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick de Armas, David M. Gitlitz, José Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 53-67.

- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor y María Teresa Miaja de la Peña, «El afuera y el adentro de la soledad. La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, t. 3, pp. 125-136.
- HESSE, Everett, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill, 1987.
- HONIG, Edward, *Calderón and the Seizures of Honor*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.
- WARDROPPER, Bruce, Introducción a *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca, México, Rei, 1988.

«Selva de amor y celos», comedia atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla

Almudena García González

Universidad de Castilla-La Mancha¹

Selva de amor y celos es una de las comedias menos conocidas de las atribuidas a Francisco de Rojas Zorrilla. Sin duda, su escasa tradición textual y presencia en los escenarios han influido en ello, unido, probablemente, a las dudas existentes sobre su autoría sembradas por Emilio Cotarelo².

El único testimonio impreso que conservamos de *Selva de amor y celos*³ lo encontramos en la *Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, publicada en Madrid, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, en 1669. Nuestra comedia ocupa el puesto número ocho entre las doce piezas que incluye el volumen. No es la única obra de Rojas que aquí se recoge: en el número dos encontramos *El bandolero Solposto*, comedia escrita en colaboración con Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete Niño y, en el número tres, *La vida en el ataúd*, de autoría en exclusiva. Las tres son comedias poco conocidas y con escasa difusión: de *Solposto*, al igual que de *Selva...*, tan solo conservamos los impresos correspondientes a esta edición y de *La vida en el ataúd* apenas contamos con dos sueltas más sin datos de imprenta. Asimismo, tanto de la comedia en colaboración como de la obra que analizamos, existe un manuscrito con letra del XVIII. Y esta es toda la tradición textual que podemos señalar para las tres piezas. Una búsqueda en los catálogos de las principales bibliotecas con fondo teatral barroco español nos muestra un panorama muy similar en el resto de los títulos que recoge el volumen. En primer lugar, debemos tener en cuenta que, como dramaturgo de primera/segunda fila tan solo encontramos a Rojas. El resto de piezas

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación FFI2008-05884-C04-01 (I+D+I) y CSD2009-00033 (Consolider), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Cotarelo, 2007, p. 222.

³ González Cañal, Cerezo y Vega, 2007, p. 377.

pertenecen a autores de menor categoría, trayectoria teatral y consideración, como Luis de Belmonte o Pedro Rosete o, incluso, prácticamente desconocidos como Marco Antonio Ortiz, Sebastián de Olivares y Cristóbal de Morales⁴. Parece, por tanto, que lo anunciado en el título de la colección acerca de la novedad en la impresión de las comedias podríamos considerarlo cierto, aunque siempre con muchas reservas, pues no debemos olvidar que a nuestras manos ha llegado tan solo una parte del gran mercado teatral existente en el siglo XVII.

Señalamos al comienzo que existían dudas sobre que la obra perteneciera o no a Rojas. Los dos testimonios conservados lo nombran como autor de la pieza, aunque todos sabemos que esto no constituye ninguna prueba irrefutable de que le pertenezca. Ni Fajardo, ni Medel, ni La Barrera parece que se plantearan el problema, pues en sus catálogos atribuyeron al toledano la comedia sin mostrar duda alguna⁵. Que tengamos constancia, el primero en desconfiar de la autoría a favor de Rojas Zorrilla fue Emilio Cotarelo en su monografía sobre este autor. Tras una valoración bastante negativa de la obra, sentencia con una escueta frase: «Quizás no sea obra de Rojas»⁶. Las prevenciones del estudioso asturiano las compartió años más tarde MacCurdy, quien en su trabajo sobre la obra del toledano adscribió la comedia a su lista de piezas «apócrifas y dudosas», pero no indicó cuáles eran las razones para ello⁷. Rennert localizó una representación de una comedia, *La selva de amor*, en palacio, entre octubre de 1622 y febrero de 1623, y señaló que podría tratarse de la obra de Rojas⁸. Sin embargo, como recientemente han indicado Cruickshank y Coenen⁹, es más probable que este dato se refiera a la comedia *La selva confusa*, de Calderón, quien en esos años se estaba abriendo un hueco en la corte, y en torno a la cual también ha existido debate sobre su autoría. En las fechas indicadas, Rojas contaba con tan solo 15 años y parece muy poco probable que ya hubiera logrado que una pieza suya se representara en uno de los salones reales, además de que no tengamos ninguna otra referencia suya tan temprana. Esta confusión podría haber motivado las dudas de Cotarelo o MacCurdy, pero lo cierto es que en ningún momento hacen referencia a ello. Tal y como señalan González Cañal, Cerezo y Vega, parece que el juicio del asturiano se basó tan solo en la escasa calidad artística que consideró que poseía la pieza, opinión que siguió MacCurdy sin más explicación. Sin embargo, no podemos estimar únicamente este juicio como motivo de peso para dudar de la autoría de Rojas. Aunque cueste reconocerlo, no todas sus piezas están a la misma altura, tal y como sucede con el repertorio de la mayor parte de nuestros dramaturgos áureos, y la mayor o menor valía de la obra no puede considerarse un criterio suficiente. Por otro lado, González Cañal, Cerezo y Vega, en su

⁴ Además de las comedias ya citadas de Rojas, encontramos en el volumen: *La culpa más provechosa y El más piadoso troyano*, ambas de Francisco de Villegas; *Los muros de Jericó*, perteneciente a Sebastián de Olivares; *Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios*, a nombre de Antonio de Huerta; *La Virgen de los Desamparados de Valencia*, de Marco Antonio Ortiz; *Duelo de honor y amistad* por Jacinto Herrera; *Pelear hasta morir*, de Pedro Rosete Niño; *El legítimo bastardo*, producto de Cristóbal de Morales y *Afanador el de Utrera*, atribuida a Luis de Belmonte.

⁵ En González Cañal, Cerezo y Vega, 2007, p. 376.

⁶ Cotarelo, 2007, p. 222.

⁷ MacCurdy, 1965, p. 11.

⁸ Rennert, 1908, p. 52.

⁹ Cruickshank, 2011, pp. 130-131 y Coenen, 2011, pp. VIII-IX.

exhaustiva bibliografía de Rojas, sitúan la pieza entre las obras cuya «autoría en exclusiva cuenta con un margen aceptable de seguridad»¹⁰. Comparto su opinión. Las dudas de Cotarelo y MacCurdy no se basan en ningún argumento de peso y el estudio de la comedia nos muestra una serie de elementos significativos que podríamos considerar característicos de Rojas. No resultan definitivos, pero sí reafirman la teoría que parece más plausible, que es que la obra pertenezca al toledano. La gestión de los elementos dramáticos y de enredo, junto con el papel de los graciosos, son los rasgos que con más fuerza inclinan la balanza hacia la autoría de Rojas. Veámoslo con el detenimiento que el espacio limitado nos permite.

Las críticas realizadas por Cotarelo a la obra resultan en gran parte acertadas en lo referente a lo enrevesado del argumento y a los excesivos enredos trazados por el autor. A lo largo de la comedia se suceden los encuentros y desencuentros, malentendidos, traiciones y escenas de amor y celos entre los dos protagonistas enamorados, Ricardo y Porcia, y los demás personajes, que pretenden boicotear esta relación para conseguir satisfacer sus propios deseos. Junto a ellos, encontramos la habitual relación paralela entre Vergantín y Julia, los criados de los protagonistas. Asimismo, hemos de sumar el litigio existente ente Ricardo y su padre, Teodoro, al que acusa de haber asesinado injustamente a su madre por una infundada sospecha de adulterio. A pesar de lo intrincado del argumento, fiel a uno de los principios fundamentales de la comedia barroca, Rojas presenta un desenlace en el que todos los personajes se reconcilian y se restablece el orden social.

Podríamos decir que el título de la comedia es, por tanto, un buen referente de lo que sucede en la pieza y del principal escenario en el que se desarrolla, además de un adelanto de su rasgo más original. Que una comedia tenga lugar en un monte no es especial en sí mismo, al igual que el enredo en el que se ven envueltos los enamorados hasta lograr el matrimonio, pero sí la conjunción de estos elementos, que fusionan situaciones, personajes y espacios propios de las comedias de bandoleros, por un lado, y de enredo, por otro. La manera en la que se realiza esta fusión de géneros nos hace pensar enseguida en Rojas. Recordemos, por ejemplo, el caso de *La traición busca el castigo*, que arranca tal y como indicó Pedraza como una «comedia cínica» y desemboca en un «drama trágico de honor»¹¹. En esta ocasión, la conversión es a la inversa, y lo que empieza como un drama, termina con el final «feliz» propio de las comedias de enredo.

La acción arranca en un monte en el que se encuentran la bandolera Marcela, su lugarteniente, Roberto, y su cuadrilla, por un lado, y Ricardo y su criado Vergantín, por el otro, además de un ejército que busca a Ricardo, aunque no llegue a hacerse presente en escena. La relación de Ricardo en la que explica cómo ha llegado a esa situación y el posterior diálogo con Marcela muestran al espectador las bases propias de una comedia de bandoleros. Tanto Parker, como Dixon¹², en sus esenciales trabajos sobre este tipo de obras, coinciden en los dos elementos fundamentales que dan origen al conflicto dramático en estas:

¹⁰ González Cañal, Cerezo y Vega, 2007, p. 8.

¹¹ Pedraza, 2007, p. 185.

¹² Parker, 1949 y Dixon, 2006.

- El protagonista, generalmente de origen noble, se hace bandolero como expresión de rebeldía ante la sociedad por una deshonra sufrida por él y su familia.
- La importancia de la figura paterna en las actuaciones de estos bandidos, ya sea una influencia negativa que les lleva a este tipo de vida, ya una influencia positiva que consigue su arrepentimiento y con él su salvación.

La huida de Ricardo al monte tiene su origen en el asesinato de su madre a manos de su padre por su supuesta infidelidad, lo que el joven interpreta como una deshonra a la memoria de su progenitora. Desde entonces, la relación con su padre, según narra a Marcela, se vio muy deteriorada y afectó a su forma de ser, una disculpa encubierta a su comportamiento violento y por el que asesina, sin remordimiento alguno, a Enrique, su rival amoroso por el amor de Porcia. Por su parte, la joven también alega que su comportamiento en el monte se debe a una deshonra sufrida por su padre y que ella y su hermano pretendían vengar, pero en ningún momento se explica cuál es. Realmente no importa, tan solo es necesario el motivo dramático de la deshonra para justificar el que una dama se convierta en bandolera.

De este encuentro, el espectador también obtiene información sobre los sentimientos de los personajes y puede ir imaginando el conflicto: Ricardo y Porcia están enamorados, pero a esta también la pretende su primo Ludovico, quien a su vez desea vengar la muerte de Enrique, también primo suyo, y anterior pretendiente de Porcia. Marcela se ha enamorado de Ricardo y siente celos de Porcia, y Roberto, secretamente enamorado de Marcela, encuentra en Ricardo un obstáculo para lograr sus deseos. Finalmente, Vergantín muestra su interés por Julia, criada de Porcia. El espectador puede empezar a dudar del tipo de obra que va a ver; la presencia de una intriga amorosa dentro de una comedia de bandoleros no resulta, en sí, sorprendente, pues como trama secundaria u origen de la deshonra que motiva la conversión del protagonista la encontramos en gran número de piezas. Es la relevancia que esta va adquiriendo a lo largo de la obra, hasta centrarse en ella el desenlace, lo que da originalidad a la comedia. El grado de enredo y su peso en la obra va creciendo paulatinamente a lo largo de las tres jornadas. El desarrollo de la trama sigue en las tres una misma estructura: el conflicto entre Ricardo y su padre, que decanta la comedia hacia el drama, es el que inicia la acción en las tres ocasiones, mientras la intriga amorosa, que transforma la pieza en una comedia de enredo, es la que cierra todas ellas. En la primera, como ya hemos visto, Rojas expone ambos conflictos en el encuentro de Ricardo con la cuadrilla de Marcela, mientras una serie de apartes nos muestran los verdaderos intereses de cada personaje: Marcela intenta conquistar a Ricardo cediéndole el puesto de capitán, Roberto jura falsa fidelidad a Ricardo y este acepta el cargo como medio para vengar sus propias ofensas¹³. Un nuevo cuadro con el que entran en escena Ludovico, Porcia y Julia da lugar al comienzo del principal motivo de las comedias de enredo: los juegos de identidad y ocultación, que permiten y promueven los malentendidos con los que se va enrevesando la trama. Como ha señalado Alberto Gutiérrez¹⁴, estos juegos de los personajes se ven motivados por tres causas principales:

¹³ Rojas Zorrilla, *Selva de amor y celos*, p. 255.

¹⁴ Gutiérrez Gil, 2011, p. 470.

obtener información, salvaguardar el honor y salir airoso de una situación comprometida. Rojas va midiendo la intensidad de estos juegos, que irá complicando a medida que avanza la comedia. En la primera jornada, el fortuito encuentro de Ricardo y Vergantín en el monte, con Porcia, Julia y Ludovico, que han salido a cazar, da lugar al primero y más sencillo de todos. Ricardo decide esconderse en primera instancia para escuchar la conversación de su amada y rival y comprobar la fidelidad de esta; por tanto, se esconde en busca de información. Obviamente, y para que el enredo fructifique, la información que Ricardo recibe está distorsionada por no conocer los pensamientos de Porcia -que sí conoce el público por los apartes- y cree que su dama flirtea con Ludovico, lo que le lleva a salir de su escondite en cuanto ve la ocasión de hablar a solas con ella. De forma paralela, Vergantín y Julia coquetean, aunque su diálogo, muy diferente al elevado estilo de sus amos, se basa en ingeniosos juegos de palabras y en el deseo de sacar el mayor provecho el uno del otro. La paulatina entrada del resto de personajes en escena, hasta encontrarse todos cara a cara, cierra la primera jornada. Los últimos versos, en los que se entremezclan el diálogo con los pensamientos en los que todos los personajes expresan sus sentimientos, forman una construcción que encontramos muy habitualmente en Rojas. El encuentro ha despertado los celos de todos y ha hecho que Ricardo y Marcela dejen a un margen los agravios que los habían llevado al monte.

En la segunda jornada, el conflicto entre padre e hijo se retoma y adquiere un tinte aún más dramático cuando Ricardo apresa a Teodoro y lo encadena en una cueva. El diálogo que ambos entablan recuerda al que Rojas escribió para la segunda jornada de *El catalán Serrallonga*, escrita en colaboración con Antonio Coello y Vélez de Guevara. En ambos diálogos, la discusión se centra en si el padre ha ejercido correctamente como tal, aunque el origen del conflicto entre ellos tenga un origen muy diferente, y en el deseo del progenitor de que su hijo se reforme. El fracaso de sus argumentos, en ambos casos, hace que tanto don Bernardo, padre de Serrallonga, como Teodoro, hagan promesa de conseguir la redención de sus hijos con ayuda divina. El arrepentimiento del bandolero, fruto de su reconciliación con Dios, es otra de las situaciones que se repiten en las comedias de bandoleros. Sin embargo, la derivación de *Selva...* de drama a comedia hace que aquí esta no llegue a ser necesaria, ya que la intriga amorosa llega a copar toda la trama y padre e hijo tienen una rápida reconciliación al principio de la tercera jornada para que todos los acontecimientos y el final se centren tan solo en esta.

Hasta este momento, el espacio ha sido siempre el bosque, el paisaje agreste y salvaje que simboliza la vida al margen de la sociedad que viven los bandoleros. El motivo de la caza permite, por otro lado, que Ludovico y Porcia se encuentren también allí. En la segunda jornada, tras el enfrentamiento de Ricardo y Teodoro, la escena se traslada al escenario más habitual de las comedias de enredo: la casa de la dama, que propicia unas situaciones y comportamientos que se repiten una y otra vez en este tipo de piezas como seña de identidad: El galán pretende entrar en casa de su amada, para lo que necesitará la ayuda de los criados; una vez dentro, el responsable del honor de la dama aparece de improviso siendo necesario que el galán se esconda para no comprometer a la mujer. A partir de estas dos situaciones básicas, Rojas crea un complejo entramado en el que los engaños, ocultaciones y malentendidos se multiplican. Vergantín y Ricardo han trazado un plan para entrar en la torre de Porcia engañando a su criada. Cuando la joven, que, a

su vez, pretendía embaucar a Vergantín, descubre que es ella la burlada, no puede evitar que Ricardo llegue hasta el cuarto de su dama, pues denunciarlo supondría descubrir su comportamiento con el criado. Una vez dentro de la casa, Ricardo ve que Porcia se encuentra escribiendo una carta y decide esconderse, nuevamente con el deseo de obtener información, para intentar escuchar lo que la dama está leyendo. Los celos que esto le provoca, creyendo que la carta es para su rival hacen que salga de su escondite, aunque pronto debe ocultarse tras una cortina por la llegada de Ludovico, que había decidido pernoctar en casa de su prima para alejar a Ricardo. El enredo se complica con la entrada también de Marcela, que se ha colado en la casa en busca de Ricardo. Mientras tanto, Vergantín, a quien Ricardo había dejado a la puerta para vigilar que nadie entrara, responde a su papel de cobarde al haber permitido pasar a Marcela. Tampoco falta el chiste escatológico como resultado del miedo¹⁵. Tras este cuadro, la acción se traslada de nuevo al aire libre, a los alrededores de la torre de Porcia. Roberto, que había seguido a Marcela, rabioso porque esta no le corresponde, la ataca tras salir de la torre y trata de forzarla. Los gritos de socorro son oídos por Vergantín y Ricardo, quien acude en su ayuda y provoca la huida de Roberto. Lejos de lo que espera Marcela, esto no logra que Ricardo la corresponda, por lo que queda doblemente agraviada. Ricardo se marcha para descansar un poco y su retiro lo lleva de nuevo a Porcia y Ludovico. Ambos se encuentran discutiendo por Ricardo cuando la joven sufre un desmayo. Ludovico la deja entonces para buscar agua y Ricardo, que se acerca a ella dispuesto de nuevo a increparla, descubre su situación y se la lleva consigo a su campamento. Cuando Ludovico regresa, descubre desesperado la desaparición de Porcia. Como hemos podido ver, Rojas multiplica en esta jornada los enredos y las situaciones comprometidas, que en la tercera, lejos de ir solucionándose, sufren una vuelta más de tuerca, hasta un rápido desenlace en los versos finales. Este exceso de recursos era lo que Cotarelo criticaba, no sin razón, pero no resulta del todo ajeno a Rojas. Esta crítica le fue aplicada a otras de sus piezas y en su obra no podemos negar una tendencia al «más difícil todavía» en pos de la originalidad y la sorpresa, lo que, en diversas ocasiones, en ningún caso va en detrimento de la calidad de sus composiciones por su ágil manejo de estos recursos.

Como ya hemos indicado, el conflicto entre Ricardo y su padre vuelve a marcar el inicio de jornada. El reconocimiento de Teodoro de que fue injusto con su esposa hace que Ricardo perdone automáticamente a su padre y lo libere. De esta forma, el conflicto del honor familiar queda zanjado y toda la atención puede centrarse en las relaciones amorosas de los protagonistas. Esta vez es la cueva en la que estaba prisionero Teodoro el escenario ideal para el enredo. La falta de luz en su interior permite que los personajes entren y salgan de esta sin saber claramente ante quien se encuentran y creando nuevos malentendidos entre ellos. El siguiente cuadro se traslada de nuevo a la torre de Porcia. Allí Ludovico se encuentra con Roberto y Marcela, ambos dispuestos a vengarse de Ricardo, además de con Teodoro, que finge tener las mismas intenciones para, en realidad, poder favorecer a su hijo cuando sus enemigos lo ataquen. Por su parte, Vergantín y Julia, fieles a sus amos, deciden ir en su busca para avisarles de lo que se está preparando contra ellos. El escenario final vuelve a ser el monte; este lugar,

¹⁵ Rojas Zorrilla, *Selva de amor y celos*, p. 268.

habitualmente reservado para violentas situaciones en tragedias y dramas, o para ser espiritual lugar de retiro y encuentro con Dios en las comedias hagiográficas, en esta ocasión adquiere la categoría de espacio urbano y lo que habitualmente se resuelve en un salón, en esta curiosa comedia se desarrolla en un paisaje agreste. De esta forma, el dramaturgo deja un tanto en suspenso al espectador, quien aún puede tener algunas dudas sobre cuál será el desenlace. Finalmente, gracias a la ayuda de Teodoro a su hijo, lo que parece que va a ser un cruento enfrentamiento a muerte se resuelve con el matrimonio de las tres parejas principales y la promesa de amistad de Ludovico, quien en su papel de tercer galán, queda suelto. Un final feliz según los parámetros barrocos que devuelve un orden social que se hallaba muy quebrantado por las deshonras familiares de Ricardo y Marcela, por un lado, y por los enredos amorosos de los protagonistas, por otro.

Por último, quisiera comentar brevemente el papel de los graciosos, ya que su caracterización refuerza un poco más la teoría de que la obra pertenece a Rojas. En primer lugar, el nombre que da al gracioso es ya de por sí significativo. Como estudió y constató Felipe Pedraza, es propio de Rojas bautizar a sus graciosos con nombres «chocantes, sorprendentes, caprichosos». Su onomástica responde a diversas fuentes e intenciones, y encontramos variopintos ejemplos, como el satirizante de Guardainfante en *Los bandos de Verona*, perteneciente a la serie léxica de los golpes, como Coscorrón en *No hay ser padre siendo rey*, del mundo literario el hampa —Zambapalo en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*— o curiosos, como Cartilla en *Abrir el ojo*¹⁶. En el caso de Vergantín, podemos valorarlo con un doble sentido: por un lado el de diminutivo de «bergante», que define *Autoridades*¹⁷ como ‘pícaro y sinvergüenza’ y, por otro, el de ‘palo o azote’¹⁸, como voz de germanía. Ambos quedarían bien ajustados para nuestro gracioso, quien se muestra interesado y pícaro para lograr los favores de Julia y cobarde frente las situaciones que le hace vivir su amo, aun dejándolo en riesgo, como cuando deja pasar a Marcela mientras vigila la puerta del torre de Porcia. Por su parte, el papel de Julia resulta característico por la frescura y gracia de la criada. No es un simple instrumento de su señora como ayuda para que esta lleve a cabo sus trazas amorosas, sino que adquiere voz propia en su relación con Vergantín¹⁹.

Lo expuesto hasta ahora no nos permite afirmar categóricamente si *Selva de amor y celos* fue escrita o no por Rojas Zorrilla pero, como hemos podido ver, son varios los indicios que apuntan la autoría del toledano. En cualquier caso, el estudio de esta comedia nos ha permitido conocer una comedia olvidada, que merece nuestra atención por su originalidad y por ser una buena muestra de experimentación y manejo de los recursos dramáticos.

¹⁶ Pedraza, 2007, pp. 53-55.

¹⁷ *Aut.*, 1726, p. 596.

¹⁸ Alonso Hernández, 1977, p. 776.

¹⁹ Sobre las particulares características del personaje de la graciosa en Rojas Zorrilla, véase Pedraza, 2007, pp. 71-86.

Referencias bibliográficas

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2 vols., 1976-1977.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, ed. Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes Ciencias Históricas de Toledo, 2007 [1911].
- COENEN, Erik (ed.), *La selva confusa*, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- Diccionario de Autoridades (1726-1770)*, en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, ed. en DVD, Madrid, Real Academia Española, 2001.
- DIXON, Víctor, «Un género en germen: Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coords. Anthony Close y Sandra Fernández, 2006, pp. 189-194.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO y Germán VEGA, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, «Juegos de identidad y ocultación en *Primero es la honra que el gusto* de Rojas Zorrilla», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 467-480.
- MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla: bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965.
- PARKER, Alexander, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- RENNERT, Hugo Albert, «Notes on the Chronology of the Spanish Drama, II», *The Modern Languages Review*, 3, 1908, pp. 43-55.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Selva de amor y celos*, en *Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1669, pp. 250-292.

El supuesto maestro de danzar: de fuentes y tradiciones italianas en Lope de Vega

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer

Universidad Complutense de Madrid – Instituto del Teatro de Madrid

El nacimiento de la nueva sensibilidad teatral que trajo consigo el Renacimiento a toda Europa y que se extiende en algunas de sus características hasta la fórmula de comedia nueva lopesca abrió los caminos a la crítica para establecer filiaciones entre las obras de nuestro período áureo y otros tantos poemas, *novelle* o piezas teatrales italianas del momento. Desde Dante y Petrarca a Boccaccio, pasando por Ariosto o Bandello, los estudiosos de la literatura de los siglos XVI y XVII no nos hemos resistido a caer de vez en cuando en la tentación de darnos al ejercicio policíaco —por no decir hidrográfico— de rastrear las influencias y lecturas que asoman entre las líneas de los textos de nuestros escritores del Siglo de Oro. Tampoco nosotros, nietos o bisnietos de esa crítica fuentística, nos resistimos en estas páginas a hacer un poco de investigación filológico-detectivesca.

Innumerables son los estudios que, desde finales del siglo XIX, de una manera u otra, se han dedicado a profundizar en las influencias italianas que tienen nuestras letras del siglo XVII. El caso particular de Lope de Vega sufre cada cierto tiempo revisiones que van conformando en el Fénix una red de lecturas italianas cuando menos interesante. A los nombres más frecuentes de Boccaccio, Ariosto o Bandello se les han unido con cierta frecuencia los de Giambattista Giraldi Cinzio y Masuccio Salernitano y no son pocos los estudios que relacionan nuestra «comedia nueva» directamente con la comedia erudita, en latín o en lengua vernácula, y aún más con la *Commedia dell'Arte*. Desde muy pronto en la carrera dramática del Fénix se dejan sentir los contactos con esos textos italianos, reflejo de una formación dispar pero atenta a las novedades europeas y fruto de la admiración que tenía por buena parte de la literatura que se hacía en el país vecino en su época.

Han sido las novelas de Mateo Bandello las que con mayor insistencia se han propuesto como génesis de algunas de las obras teatrales de juventud del Fénix aunque otro tanto se puede decir del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y de algunas de las novelitas del *Decamerón*. Una de esas narraciones boccaccianas se puede considerar, asimismo, el punto de partida para *El maestro de danzar*, obra fechada en el manuscrito —¿heterógrafo?— más antiguo hoy conservado en enero de 1594¹, que nos ofrece un ejemplo inmejorable de esa red de lecturas italianas que subyace al primer teatro del poeta madrileño.

Bástenos un momento para resumir la trama de la obra con el fin de realizar un mejor cotejo a continuación: Aldemaro, galán pobre pero noble, enamorado de la joven Florela, hermana de la recién (mal)casada Feliciano, se hace pasar por maestro de danzar para entrar en la casa del padre de ella y así poder cortejarla. Competirá por el amor de la hermana soltera con las pretensiones de Bandalino (de quien se enamora, a su vez, Feliciano) y, tras varias situaciones equívocas durante las clases de danzar, el suceso tendrá buen fin con la boda de los jóvenes. Todo ello no sin que antes el padre de las hermanas haya querido quitar de en medio a Aldemaro encarcelándolo en favor de Bandalino.

Desde el punto de vista de la deuda italiana del texto, es lógico destacar, en primer lugar, el conocimiento de las *novelle* boccaccianas del *Decamerón*, hecho importante en sí mismo en tanto que se adelantaría con ello en un año la fecha —según la cronología de Morley y Bruerton— de la que habitualmente se considera como la primera obra teatral de Lope inspirada en la narrativa de Boccaccio², arrebatándole así la primacía a *La boda entre dos maridos* (c.1595-1601). En efecto, la subtrama y parte de la trama principal de *El maestro...* parecen claramente inspiradas en el texto narrativo italiano en tanto que Tebano, caracterizado como «cansado» y «viejo» por su propia esposa y aficionado a la caza, cumple la misma función que Egano en el cuento séptimo de la séptima jornada del *Decamerón*. Ambos, casados con una mujer descontenta de su matrimonio, aceptan a su servicio un falso criado que, bajo fingimiento de lealtad, hará la corte a la joven malcasada. Todo ello, en el caso de la comedia lopesca, se complica por el hecho de que el falso maestro de danzar dedique sus esfuerzos a cortejar a Florela y no a Feliciano, su hermana y esposa de Tebano, por motivos que parecen ser tanto literarios —el cortejo a la mujer soltera encamina la obra a un final feliz en boda mientras que la infidelidad marital la habría abocado probablemente a una historia trágica de tintes bandellianos, como le ocurrirá muchos años más tarde a *El castigo sin venganza*— como sociológicos, pues con ello se salvaguardan las apariencias de la institución marital ante el público de la España postridentina.

Con todo, el final del suceso incide en la interrelación textual propuesta: una vez que la joven se ha rendido enamorada a los requiebros del sirviente fingido, el marido de ella, movido por la sospecha, se encontrará con el amante de aquella en la oscuridad del

¹ Se trata del Ms.16.048 de la Biblioteca Nacional de España, rubricado y fechado al final de la comedia en enero de 1594, en Alba de Tormes.

² Hablamos en estas páginas del *Decamerón* de Boccaccio a pesar de que Víctor Dixon, 1989, apunta la posibilidad de que Lope no llegara a conocer la versión original del texto italiano sino la de Salviati. Para nuestro estudio no diferenciamos entre uno y otro en tanto que la *novella* VII, 7, que es la que proponemos aquí como fuente de *El maestro de danzar*, no difiere en la versión revisada de la original boccacciana.

jardín, lugar del amor prohibido por antonomasia en la literatura hispánica a partir de la *Celestina* que aquí se subvierte y se convierte en el escenario del apaleamiento del cornudo, reprobando así su desconfianza en la honra de la mujer. Tanto Egano como Tebano terminarán «in oppinione d'avere la più leal donna e il più fedel servidore che mai avesse alcun gentile uomo», en palabras de Boccaccio. El final de la subtrama en la comedia lopesca presenta, además, una escena muy entremesil situada en un momento predominante desde el punto de vista estructural como es el final del segundo acto. La jornada termina prácticamente con las palabras de Tebano en lo que parece un calco ideológico, si no léxico, de las palabras finales del cuentecillo. En ellas afirma el marido burlado:

TEBANO ¿Que aun hasta mi cuñada es honradísima? [...]
 ¿Hase visto más alto desengaño?
 ¿Tiene honra el mundo como en esta casa?
 Aquí aprendan doncellas virtuosas
 y las casadas por dechado tengan.

Para terminar diciendo poco más adelante, una vez apaleado:

TEBANO La casa se alborota, haya silencio
 y cada cual se vaya por su parte.
 Que estos palos me cuesta un desengaño;
 mas yo me huelgo de que pare en palos³.

La trama principal de la comedia, sin embargo, no responde en su totalidad a la historia contada en la *novella* de Bocaccio a pesar de que en Lope «las primeras obras presentan las esperables imperfecciones técnicas y son muy dependientes de los modelos que tenían a su alcance»⁴. Dada la cuidada carpintería teatral de *El maestro de danzar*, y guiados por las palabras de Felipe B. Pedraza, resulta casi imposible no plantear una segunda fuente para la comedia y, puestos a buscar en la literatura italiana que debía de circular entre los dramaturgos valencianos que ejercieron como maestros de Lope, no parece descabellado proponer como hipótesis de trabajo que esa segunda influencia del Fénix sea *I suppositi*, comedia humanística de regusto cortesano de Ludovico Ariosto —texto emparentado, a su vez, con la *novella* bocacciana recién analizada⁵. A la vista del caso se nos plantean dos preguntas que intentaremos responder a continuación: ¿cuándo conoció Lope la obra de Ariosto? y, más escurridiza que la anterior, ¿conoció Lope el teatro del poeta italiano? Con respecto al primero de los interrogantes —el segundo lo abordaremos un poco más adelante— no tenemos la más mínima duda de que el dramaturgo madrileño conoció la obra del vate italiano cuando aún no llegaba a

³ Vega, *El maestro de danzar*, pp. 615-617.

⁴ Pedraza, 2009, p. 169.

⁵ Edmond M. Beame y Leonard G. Sbrocchi aseguran que «Instead of the standard classical story in which youths carry off slave girls, the plot turns on the novellistic theme of a rich and noble youth posing as a servant in order to possess his beloved (*Decameron*, VII, 7)» (Beame y Sbrocchi, 1975, p. xxiv).

la treintena pues en *El maestro de danzar* aparece ya citado por extenso el *Orlando furioso* que los personajes demuestran haber leído con interés⁶.

Por su parte, si nos detenemos para analizar la obra de Ludovico Ariosto, es de justicia señalar que el italiano no es solo el autor del *Orlando furioso* —logro por el que tiene asegurado un capítulo en cualquier historia de la literatura— sino también uno de los padres de la comedia moderna (comedia erudita o humanística) italiana. A pesar de ser notablemente desconocidas aún, consideradas a menudo como «opere minori»⁷ o «imitación servil» del teatro latino⁸, su corpus teatral alcanza las ocho piezas, contando también las versiones posteriores de sus propias obras. Es en función de estos datos —y otros que no nos caben aquí— por lo que nos parece necesaria una revisión de la producción del italiano como dramaturgo de vocación y como renovador del género, espíritu que lo vincula de algún modo con la figura de Lope en el ámbito hispánico⁹.

A pesar de que la repercusión del teatro de Ariosto en España podría parecer, *a priori*, minoritaria, en opinión de Antonio Portnoy:

Bien a las claras échase de ver que todos los asuntos [teatrales y poéticos] ariostescos mencionados alcanzaron felicísima fortuna en España y constituyeron inagotable cantera en la Península Ibérica, de donde extrajeron sus propios materiales literarios los sucesores dramáticos de Juan del Encina¹⁰.

Si desempolvamos un poco las noticias que tenemos sobre la trasmisión de los textos dramáticos del que llegó a ser el poeta favorito de la corte ferraresa, los datos nos hablan de una considerable buena fortuna de estas obritas en Europa. Todas ellas pasaron por las prensas italianas en varias ocasiones a partir de los años veinte y treinta del siglo xvi —con la excepción de *I studenti*, impresa por primera vez en 1547— y algo más tarde, en 1562, una edición veneciana¹¹ reúne por primera vez toda la producción dramática del humanista italiano. Obras suyas, como *I suppositi*, debieron de tener una especial y dilatada difusión en muy diversos núcleos teatrales del momento. Aparte de sus representaciones italianas, esta obrita conoció una traducción al latín (c.1540) hecha por Juan Pérez Petreyo¹² que confirma la circulación del texto por España, varias ediciones tempranas en Italia, una traducción francesa, la *Comedie des Supposez de m. Louys Arioste, italien & françoys* (París, Est. Groulleau, 1552; reimpressa en París, Hierosme de Marnef, 1585)¹³, y la refundición inglesa de George Gascoigne de 1566.

⁶ Vega, *El maestro de danzar*, pp. 564-565.

⁷ Aldo Borlenghi, en Ariosto, *Commedie*, t. 1, pp. 5-13.

⁸ Portnoy, 1932, pp. 141-148.

⁹ Su obra teatral se extiende desde 1508, fecha de la primera versión de *La cassaria*, hasta la misma fecha de su muerte, cuando se encontraba trabajando en su comedia inconclusa *I studenti*.

¹⁰ Portnoy, 1932, p. 141.

¹¹ *Comedie di M. Lodovico Ariosto: I Suppositi, la Cassaria, la Lena, il Negromante, & la Scolastica*, Vinegia, Gabriel Giolito De' Ferrari, 1562.

¹² Cortijo Ocaña, 2001.

¹³ Quizá no sea esta la primera traducción francesa de la obrita ariostesca. Cioranescu (1939, pp. 300-301) cita también una edición de 1545 que «fut traduite de bonne heure en françois, par Jacques Bourgeois, écrivain peu connu de l'époque de François I^{er}. Son ouvrage est cité par quelques bibliographes anciens, mais personne ne l'a vu depuis le xviii^e siècle».

Bien poco se sabe sobre la repercusión de la obrita en España más allá de una primera puesta en escena en la corte vallisoletana de 1548 con motivo de las bodas de la infanta doña María de Austria, hija de Carlos V, con el archiduque Maximiliano¹⁴ y la posterior versión escolar del *Petreyo*. Sin embargo, parece que la pieza debió de leerse todavía de una u otra manera hasta pasados algunos años del siglo XVII pues Luis de Góngora da muestras de conocerla cuando compone su primera pieza teatral, *Las firmezas de Isabela* (c. 1610)¹⁵, y poco más tarde podremos encontrar inventariadas ediciones de las comedias ariostescas en bibliotecas privadas tan importantes como la del conde de Gondomar.

No podemos asegurar con certeza que Lope conociera el teatro de Ariosto ni mucho menos que este fuera la fuente indiscutible de su *Maestro de danzar* pero tampoco nos cabe duda de que las piezas del poeta italiano tuvieron muchas posibilidades de entrar en el circuito teatral europeo (e hispánico) de la época. Aun en el caso de que el Fénix no llegara a tener entre las manos ninguna de las ediciones citadas anteriormente, la historia ariostesca pudo muy bien terminar formando parte del acervo loopesco a través de alguna representación concreta o a través de algún tipo de recreación del texto. No descartamos que hubiera representaciones de la obra, teniendo en cuenta el precedente de la función festiva antes aludida, llevadas a cabo incluso por los mismos cómicos que introdujeron la *Commedia dell'Arte* en España, quienes bien podían llevar en su repertorio el texto de Ariosto sin sentirlo como un objeto extraño dadas las similitudes de su trama con otras típicas del género: la pareja de enamorados, frente a un pedante doctor que pretende a la joven y un viejo pantalón, padre de ella, salen triunfantes con su intento gracias al ingenio arlequinesco de uno de los criados. Es indudable que el joven Lope debía de ser aficionado a estos espectáculos pero, aun en el caso de que nuestro dramaturgo no hubiese conocido por esta vía la comedia italiana, todavía cabe pensar si el argumento de la misma no estaría recogido en alguna de las misceláneas a las que el Fénix tuvo acceso¹⁶.

Sea como fuere, lo cierto es que si ponemos el argumento de la pieza ariostesca en paralelo con el de nuestro *Maestro de danzar*, no se nos puede escapar que muchos de los motivos que aparecen en la obra de Lope son similares a los de *I suppositi*. La trama principal es la misma en ambos casos, por mucho que en Lope esta se complique con la figura de Feliciano, hermana de la enamorada, que propicia la venganza que lleva a la prisión final de Aldemaro. No pensamos que sea necesario detenerse demasiado en las relaciones que existen entre los personajes principales de ambas piezas de acuerdo a su función semiológica en el desarrollo de la acción dadas sus innegables similitudes aunque sí conviene hacer salvedad en el personaje ariostesco de Dulippo, criado fiel del

¹⁴ Arróniz, 1969, pp. 203-208.

¹⁵ Dolfi, 1994.

¹⁶ La presencia de Italia en misceláneas como la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía se va ampliando a lo largo de sus progresivas ediciones, reconocible no solo en diversos casos novelescos sino también en extractos de la obra de Dante e incluso en una historia de la ciudad de Milán. El conocimiento por parte de Lope de la obra de Mejía parece asegurado, si no en estas fechas tan tempranas sí algo más tarde, pues Alonso Pérez de Montalbán, editor por antonomasia de la producción loopesca a partir de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (Valladolid, Luis Sánchez, 1604) y «marido» de ese rentable matrimonio poeta-editor, tuvo en su poder ejemplares de la *Silva* incluso después de que esta fuese incluida para su expurgo en los *Índices* inquisitoriales de 1632 y 1640 (Cayuela, 2005, pp. 121-122).

enamorado —por quien se hace pasar en la comedia italiana— que no tiene correspondencia con el Belardo lopesco, mero ayudante de Aldemaro. Asimismo, dejando aparte las figuras de los enamorados o del segundo pretendiente, muy fácilmente parangonables, es necesario llamar la atención sobre uno de los personajes que, si bien probablemente provenga de una tradición diferente a la ariostesca como ha quedado antes señalado, cumple la misma función en el progreso de los enamorados hacia el matrimonio final: si en *I suppositi* Ariosto introduce el personaje de una nodriza celestinesca enterada del fingimiento de los enamorados desde el principio, en la comedia de Lope ese papel, amplificado con otro tipo de resonancias folclóricas, lo cumple Feliciano, la hermana de la joven enamorada. Esa figura ofrece un carácter fundamental de engarce entre ambas tramas, la principal del fingido maestro de danzar de origen ariostesco y la secundaria, construida alrededor del intento de adulterio de la joven casada de procedencia boccacciana; es aquí donde más claramente nos parece que reside lo que Victor Dixon alguna vez ha calificado como «una soltura y una sutileza nada menos que geniales»¹⁷.

Siguiendo el modelo de Ariosto podemos afirmar, además, que son dos los motivos principales que permiten poner en relación ambos textos: el disfraz industrial del enamorado y el encarcelamiento final del joven. El primero de estos motivos, de raigambre folclórica y novelística, ha tenido un desarrollo muy amplio con diversos significados en la literatura del Siglo de Oro hasta llegar a ser una de las señas inconfundibles de nuestro teatro barroco —¡cuántas mujeres vestidas de varón ha dado la comedia nueva!—. Si pensáramos en la posibilidad de una fuente común a las dos obras teatrales, esta habría de contener ambos elementos, pero ni las fuentes plautinas y terencianas declaradas por Ariosto en su prólogo a *I suppositi* ni el correspondiente cuento del *Decamerón* pueden dar cuenta por completo de la trama principal¹⁸. La vinculación con la obra ariostesca, único texto de los expuestos hasta aquí —a falta de nuevos descubrimientos— que contiene ambos motivos, se erige así en la fuente hipotética más plausible para la composición de una comedia tan acabada dentro del que tradicionalmente se considera como el período de formación teatral del Fénix.

Terminamos nuestro estudio comparativo analizando los dos motivos antes aludidos para confirmar la filiación textual. El primero de ellos se refleja, en efecto, en la reescritura que hace Lope de la comedia humanística, utilizado no solo en el caso de *El maestro de danzar* sino también en otros textos en los que se recoge como complemento parcial a la intriga amorosa de los personajes. Aunque muy tardío, el caso más claro probablemente sea el que aparece en su «tragicomedia» *El caballero de Olmedo* donde el gracioso Tello, criado de don Alonso, se hace pasar por «maestro de cantar, / que de latín sea también»¹⁹ gracias al ingenio de la enamorada, con lo que Fabia —personaje celestinesco similar en su función a nuestra Feliciano— y Tello entrarán en casa de doña Inés para mediar por el amante en una cómica escena que mucho recuerda a algunos de

¹⁷ Dixon, 1989, p. 194.

¹⁸ Menos aún cabe la posibilidad de buscar una relación de intertextualidad entre *El maestro de danzar* y otros textos hispánicos relacionados con *I suppositi*, como la *Calamita* de Torres Naharro o *Los engañados* de Lope de Rueda, en función de la relevancia que adquiere la *inventio* por encima de la *imitatio* en dichos casos. Ver en Portnoy, 1932, pp. 129-212.

¹⁹ Vega, *El caballero de Olmedo*, p. 339.

los equívocos de *El maestro de danzar* en que Aldemaro y Florela llegan a abrazarse —motivo que aparece también de otra manera en *La dama boba*— y a decirse requiebros a los ojos del padre de ella poniendo por excusa la danza.

Por otra parte, la filiación entre la comedia italiana y su hermana española se refuerza si atendemos al tratamiento del motivo característico de ambos textos: el encarcelamiento final del enamorado por parte del padre de la joven en beneficio de su competidor en amores. En ambas piezas se plantea el caso como castigo por el robo de las riquezas de su señor y, lo que es más importante, en ambos casos se resuelve del mismo modo el engaño. Habrá de ser un familiar suyo (padre o padrino) quien, al verlo, propicie la *anagnórisis* final consiguiendo con ello el perdón del padre de la joven enamorada después de saber su linaje. La única diferencia notable en lo que respecta a la conclusión de la obra es el modo de deshacerse de ese inoportuno segundo pretendiente y es precisamente en ese momento en el que se siente que el texto de Lope —como en tantos otros finales suyos— se precipita y peca de superficialidad —probablemente por desviarse aquí de su modelo—, cuando se hace patente la estratagema de Florela, que finge estar ya desposada en secreto para ahuyentar a Bandalino y desautorizar la falsa acusación de robo hecha por Feliciano, en el texto español, y por Cleandro, en el italiano. Habrá que esperar en cualquiera de los dos textos a los últimos versos para ver al protagonista recobrar la libertad y ser admitido en matrimonio por los respectivos padres de la novia con la categórica: «Eccovi il vostro figliuolo e mio genero; / e questa è vostra nuora»²⁰, por boca de Damone, que se traduce en la comedia de Lope en las siguientes palabras de Alberigo:

ALBERIGO	Paso, que ya no es ladrón.
TEBANO	¿Pues quién es?
ALBERIGO	Tu deudo y nuestro ²¹ .

De lo dicho hasta aquí se puede concluir, en primer lugar, que el caso de *El maestro de danzar*, como el de otras obras primerizas de Lope, responde en una gran medida a las lecturas del dramaturgo, que se erigen por tanto en documentos con información biográfica de primer orden. En lo que respecta a las lecturas italianas del Fénix no nos cabe duda del dominio del *Decamerón* y su expurgo reiterado para las tablas así como el conocimiento de modo más o menos directo del teatro erudito italiano, fuese o no pasado a través de la *commedia dell'arte*. Por otra parte, la relación entre dos de los grandes escritores del Siglo de Oro como fueron Ariosto y Lope nos resulta especialmente interesante desde un punto de vista literario, atendiendo al peso que queda en el madrileño de la literatura italiana, pero también en relación con la historia de la lectura, pues los indicios que quedan en el joven poeta madrileño reflejan hasta qué punto debió de ser conocido e imitado no solo el Ariosto del *Orlando furioso*, que se cita por extenso y con cierta admiración en la comedia del Fénix, sino también el dramaturgo humanista.

En el caso de Lope, en última instancia, si bien no podemos afirmar a ciencia cierta que manejó *I suppositi* sin caer en temeridad, a la vista de los paralelos temáticos y

²⁰ Ariosto, *Commedie*, t. 1, p. 422.

²¹ Vega, *El maestro de danzar*, p. 643.

estructurales podemos pensar en una probable contaminación, máxime si consideramos que estamos hablando de una de sus obras de juventud. No descartamos que futuros trabajos ahonden en las relaciones entre estos dos escritores o entre otros tantos paralelos para ir configurando lo que, conforme avanza la investigación, se nos presenta cada vez más como una red de motivos y de textos dramáticos nacidos de «un ambiente de teatro europeo de ámbito escolar y universitario que fue receptivo a las obras de Ariosto» y que «sentó precedentes importantes en otros dramaturgos posteriores»²². Solo caminando en la dirección que se tantea en estas páginas podremos recorrer el camino de migas de pan dejado por las comedias áureas para dilucidar hasta dónde llegaba la cultura teatral de un dramaturgo o incluso de un espectador medio del siglo XVII²³.

Referencias bibliográficas

- ARIOSTO, Ludovico, *Commedie*, ed. Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1962, 2 vols.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- BEAME, Edmond M. y Leonard G. SBROCCHI, «Introduction» en *The comedies of Ariosto*, Chicago/London, Chicago University Press, 1975, pp. VII-XLV.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CIORANESCU, Alexandre, *L'Arioste en France: des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les éditions des presses modernes, 1939, t. 1.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *Teatro latino escolar: 'Suppositi - Los supuestos' de Juan Pérez 'Petreyo' (Ca. 1540)*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2001.
- DIXON, Victor, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos presentados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 185-196.
- DOLFI, Laura, «Una fuente italiana de *Las firmezas de Isabela* de Góngora», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, t. I, pp. 331-342.
- PEDRAZA, Felipe B., *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edaf, 2009.
- PORTNOY, Antonio, *Ariosto y su influencia en la literatura española*, Buenos Aires, Estrada, 1932.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo*, ed. Maria Grazia Profeti, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 271-419.
- , *El maestro de danzar*, en Lope de Vega, *Comedias I*, Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1993, pp. 547-645.

²² Cortijo Ocaña, 2001, p. 29.

²³ *Nota Bene*: Estando en pruebas este trabajo llega a nuestras manos la edición de *El maestro de danzar* (Madrid, Gredos, 2012) de Daniel Fernández Rodríguez. Ténganse en cuenta las matizaciones que allí se le hacen a este estudio y las otras posibles —y más que probables— fuentes que Fernández Rodríguez da para la comedia lopesca que aquí estudiamos (pp. 39-46).

Los cuentos en el teatro de Rojas Zorrilla

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha¹

Una de las habilidades esenciales del buen cortesano consistía en enhebrar y relatar con gracia facecias y cuentos, siguiendo el consejo que diera Castiglione. Solían ser relatos de fuente erudita o de abolengo clásico recopilados en Italia —en especial las facecias de Poggio, tan extensamente difundidas en la península—, o en España, como los apotegmas recogidos en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz. Tampoco podían faltar en el archivo mental de los hombres cultos del Renacimiento materiales de procedencia oral: los cuentecillos tradicionales y folkóricos. Según Chevalier², el cuento folklórico era patrimonio común a todos los estados y circulaba en las capas cultas de la sociedad en las primeras décadas del siglo XVII.

Es lógico, pues, que los cuentos se conviertan en un recurso esencial en la fórmula dramática creada por Lope, sobre todo, para caracterizar el habla del gracioso. Chevalier ha sentado las bases para el estudio del cuento en la literatura del Siglo de Oro, y otros estudiosos han tratado de su presencia en el género dramático áureo, proporcionando un buen número de materiales al investigador³. En las obras dramáticas el cuento se inserta en principio como recurso cómico, pero, en ocasiones, sobrepasa esta mera intención cómica para adquirir otras funciones muy significativas.

Fue Lope, precisamente, el iniciador del uso del cuento en la comedia. No hay que olvidar que el principio de variedad que rige la fórmula teatral barroca permite acarrear todo tipo de materiales literarios. Hernández Valcárcel recoge hasta 300 cuentos repartidos en unas 150 comedias del Fénix. En algunas comedias abundan especialmente: 16 en *El capellán de la Virgen*, 12 en *La prueba de los ingenios*, 11 en

¹ Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación *Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla* (FFI2011-25040) y del proyecto *Consolider* (CSD2009-00033) titulado *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación*, aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Chevalier, 1975, p. 17.

³ Ver Chevalier, 1975 y 1983; y Hernández Valcárcel, 1992 y 2002.

Santiago el Verde, etc. También se detectan en otros autores: en Mira de Amescua aparecen 16 cuentos incluidos en 30 de sus comedias; en Calderón se recogen un total de 91 cuentos en 112 comedias; y en Cubillo se citan 31 cuentos en 18 piezas⁴.

En Rojas hemos podido identificar hasta una treintena de cuentos. En una sola jornada de *La más hidalga hermosa* utiliza cuatro. No obstante, muy pocas diferencias, salvo las meramente cuantitativas, podemos hallar entre unos y otros autores en cuanto al uso de estos materiales.

Es curioso comprobar cómo el cuento tiene a través del teatro una nueva dimensión oral: podía ser de origen oral o escrito, pero con el teatro vuelve a adquirir una doble difusión: oral en el escenario y escrita a través del texto impreso.

El cuento puede también servir como germen de argumento de una comedia o como inspiración de un pasaje concreto. Hay casos en los que llega a ser el principio inspirador de toda una comedia, como en *El guante de doña Blanca* de Lope de Vega⁵. Pero lo más habitual es el cuento insertado de diferentes maneras en el texto dramático.

Además, el cuento linda con géneros tradicionales como la facecia, el chiste, la anécdota, el adagio y la adivinanza, o incluso con géneros cultos como la fábula, el enigma, el mito, etc. No sólo encontramos cuentecillos procedentes de diversas fuentes, orales o escritas, sino que, en ocasiones, los hay que, aunque en su origen tienen una fuente escrita, se difunden y se hacen tradicionales a lo largo del siglo XVI⁶. Es posible que los escritores acudan más a su memoria que a las fuentes librescas a la hora de insertar o aludir a muchos de estos cuentos.

Señalaba Chevalier que, además de los cuentecillos, aparecen en las comedias de Rojas todo tipo de materiales satíricos como son el pronóstico perogrullesco (en boca del gracioso Tarabilla de *Santa Isabel reina de Portugal*) y la caricatura a base de apodos (en *La hermosa y la desdicha*)⁷. Incluso se advierte la presencia de otro tipo de juegos y recursos dramáticos como los enigmas que, a modo de academia familiar, plantean Blanca y Bras en la segunda jornada de *Del rey abajo, ninguno* y la academia poética que organiza el casamentero Gibaja en la tercera jornada de *Lo que son mujeres*.

No es de extrañar, pues, que Rojas recurra también a los cuentos, tanto a los de fuente escrita y origen erudito como a los folklóricos y tradicionales, recogidos seguramente de esa fecunda tradición oral que recorre el Siglo de Oro español. En el corpus dramático de Rojas (42 comedias seguras, 41 atribuidas, 14 en colaboración y 5 autos) hemos encontrado al menos 33 cuentos repartidos en 28 obras, de las cuales siete de ellas son obras escritas en colaboración y seis de autoría no segura. Una de las obras es un auto sacramental, *El rico avariento*, y el cuento insertado es de origen bíblico. Las formas métricas preferidas para estos cuentos son las de arte menor: redondillas, romances, quintillas y décimas.

Dejaremos de lado aquellos casos en que los personajes no acuden a cuentos concretos sino que relatan sucesos de los que han sido testigos o inventan distintas

⁴ Williamsen, 1971; Ahmed, 1973 y 1974; y Marcello, 2006.

⁵ Buchanan, 1909, pp. 182-183.

⁶ Pone como ejemplo Chevalier (1975, pp. 24-25) el cuento de la grulla, cuyo origen está en el *Decamerón* de Boccaccio, pero que aparece en diversas recopilaciones del siglo XVI.

⁷ Ver Chevalier, 1992, pp. 217 y 238.

historias, normalmente como medio de argumentación⁸. En este sentido, también encontramos a menudo lo que podríamos llamar ejemplos líricos, en los que se utilizan los elementos de la naturaleza como medio de comparación o como modelo para el comportamiento de los personajes⁹.

FÓRMULAS DE ENTRADA Y SALIDA

La palabra «cuento» es la más utilizada por los personajes para referirse a estas breves narraciones. No hay que olvidar que una de las acepciones de la palabra es, según Autoridades, «la relación o noticia de alguna cosa sucedida», mientras que se define «cuentecillo» como «la conseja o cuento breve y de poca importancia».

No aparece en Rojas la fórmula habitual de los cuentos tradicionales: «Érase» o «Érase que se era»¹⁰. Sin embargo, constatamos que el emisor suele advertir a su interlocutor de que va a proceder a insertar un cuento: «óyeme de los calvos este cuento». En algún caso incluso se alarga la presentación con alusiones chistosas:

NUÑO ... a esto del tesoro
 tengo un cuento que le dar.
OCTAVIO ¿Es largo?
NUÑO Sí, pero es puerco;
 pero en el palacio real
 lo puerco es lo colorado
 y lo amarillo no tal.¹¹

Una de las fórmulas de entrada habituales que usa el gracioso es la de “va de cuento”, aunque curiosamente en ningún caso sirve para introducir estos breves relatos de los que hablamos, sino para anunciar noticias o relatos de hechos sucedidos¹². Es frecuente, pues, el uso de la palabra cuento en el sentido de relación, como ocurre en *Peligrar en los remedios* cuando dice el gracioso Bofetón: «Pues agora entre mi cuento...» y, al final de relato, señala Celia: «Dejemos aquesos cuentos»¹³; o en el final de *Primero es la honra que el gusto* en donde la palabra se aplica a toda la comedia: «dichoso fin a este cuento»¹⁴. Por otra parte, también es habitual la utilización de la palabra «ejemplo» o «ejemplillo» a la hora de introducir este tipo de narraciones breves (*Los bandos de Verona*).

⁸ En *No intente el que no es dichoso* se utilizan comparaciones con un maestro de esgrima (f. 5v) o un nadador (ff. 12v-13r) como elementos de argumentación.

⁹ Un ejemplo es el de *Persiles y Sigismunda*, vv. 1142-1188 (en Rojas, *Obras completas*, II, pp. 236-238) en donde, además de una correlación, aparece una larga comparación con el gusano de seda, el cisne y la tórtola para insistir en la decisión de Sigismunda de guardar silencio acerca de su vida.

¹⁰ Chevalier, 1999, pp. 29-37.

¹¹ Rojas, *La más hidalga hermosura*, vv. 1751-1757, en *Comedias*, p. 518c.

¹² Por ejemplo en *El desafío de Carlos V* (Rojas, *Comedias*, p. 418a). Sobre los modos de inserción de los cuentos, ver Hernández Valcárcel, 1992, pp. 198-205.

¹³ Rojas, *Obras completas*, II, vv. 1712 y 1754, pp. 391-392. También se utiliza en este sentido en el relato de Sabañón en *Sin honra no hay amistad* (Rojas, *Comedias*, p. 305b).

¹⁴ Rojas, *Primero es la honra que el gusto*, en *Comedias*, p. 452c.

Una vez terminado el cuento, se trata a veces de aplicar la enseñanza del mismo al caso del interlocutor. Así lo admite don Luis («Bien el cuento has aplicado») tras oír el relato de Beltrán en *Cada cual lo que le toca*¹⁵.

FORMAS DE INSERCIÓN

Hernández Valcárcel¹⁶ señala tres formas distintas de inclusión de los cuentos en una comedia:

1. El cuento en forma de frase alusiva.

Es más un refrán o una frase coloquial que un cuento. Se trata de una forma residual del cuento y es una prueba inequívoca de la popularidad del mismo. Forzosamente el cuentecillo tiene que tener carácter tradicional para que la alusión sea comprensible para el auditorio. Un ejemplo de este tipo de alusiones a cuentos conocidos por el público es el que aparece en *Los bandos de Verona*:

Sentenciola el padre a muerte,
rogola con mil cariños,
ella dijo «tijeretas»,
y él la respondió «cuchillos».¹⁷

En este pasaje hay una alusión a un cuentecillo tradicional bien conocido por parte de los espectadores de la época, el cuento de las tijeretas. Una mujer discute y porfía con su marido sobre el nombre que reciben las puntas de las viñas y, tras ser arrojada por éste al río, saca las manos fuera del agua mientras se ahoga haciendo con los dedos la señal de las tijeras. Este cuento aparece en Mal Lara, López de Úbeda, Mey, Covarrubias, Correas y en obras dramáticas como *Todo es dar en una cosa* de Tirso y *El duque de Viseo* y *Quien más no puede* de Lope¹⁸.

Un segundo caso de un cuento reducido a la mínima expresión es una referencia que aparece en la jornada tercera de *El monstruo de la fortuna*, que remite a un relato recogido por Santa Cruz, Garibay, Arguijo e incluso Pérez de Montalbán¹⁹:

FELIPA.	¡En un cadalso ultrajada la que a Nápoles mandó!
CALABRÉS	Pues dime, señora, yo ¿me he quedado en la posada? ²⁰

Es curiosa también la función que adquiere la referencia al cuento de Calaiños en la primera jornada de *Del rey abajo, ninguno*. No se refiere al romance de Calaiños, sino a una frase hecha con la que se alude a «todo lo que no es del caso de que se trata y con especialidad cuando se gastan rodeos y ridículos episodios y cuentos sin pies ni cabeza»

¹⁵ Rojas, *Cada cual lo que le toca*, v. 221, p. 10.

¹⁶ Hernández Valcárcel, 2002, II, pp. 137-140.

¹⁷ Rojas, *Obras completas*, IV, vv. 1705-1708, p. 269.

¹⁸ Ver Aarne-Thompson, 1365 B; Chevalier, 1975, pp. 195-197; Chevalier, 1983, p. 208; Hernández Valcárcel, 2002, II, pp. 147-148 y p. 362; ver más ejemplos en Fradejas, 1988, pp. 279-280.

¹⁹ Ver Chevalier, 1975, pp. 216-218.

²⁰ Calderón, *Comedias*, pp. 468c-469a.

(Aut.). La alusión al cuento sirve de manera eufemística a doña Blanca para defenderse de los avances de don Mendo:

DOÑA BLANCA Haced al señor entrar,
que no quiere hasta acabar
un cuento de Caláinos.²¹

Además de estas referencias a cuentos, funcionan de igual manera las alusiones a historias y personajes legendarios (Dido), a personajes o pasajes bíblicos (Judas), a historias caballerescas o del romancero (Zaide), etc.

2. El cuento narrado es lo más habitual, presentado como exento o incrustado en la comedia. Suelen presentar una fórmula de comienzo o fin. A veces el cuento se hace a petición de otro personaje.

3. El cuento dramatizado. La materia narrativa se dramatiza y, de esta forma, el cuento puede confundirse con la acción propiamente dicha²². Un ejemplo evidente es el de la *Numancia cercada*, en el que se recrea el ejemplo de las varas atadas cuya fuente parece ser Covarrubias²³, o el que aparece en *No hay ser padre siendo rey*, que le sirve al gracioso Coscorrón para salir de un apuro²⁴.

EMISOR DEL CUENTO

Los cuentos insertados en las comedias suelen estar caracterizados por la subjetividad, el ingenio y la rapidez. Evidentemente, suele ser el criado el narrador del cuento. Al galán de la comedia le corresponde más bien la agudeza conceptuosa: las antítesis, las metáforas, las hipérboles, los pasajes líricos, etc. El gracioso se caracteriza por la búsqueda de la comicidad, por la utilización de los elementos jocosos y por la agudeza verbal. Señala Chevalier que “referir cuentecillos es en la comedia lopesca pasatiempo de campesinos y lacayos”²⁵. También el uso del refrán suele estar reservado a la figura del gracioso.

En Rojas se mantiene esta preferencia por el gracioso como emisor del cuento. Así ocurre en 22 de los casos recogidos, aunque hay otros 11 puestos en boca de personajes elevados: galán, dama, marqués, conde, rey y el rico del auto sacramental. Sólo en un único caso es una criada la que introduce el cuento (en *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*).

TEMAS Y TIPOS

El dramaturgo toledano introduce algunos cuentos eruditos. Obviamente, suelen ser los personajes elevados los que recurren a este tipo de cuentos o ejemplos. En *Lucrecia y Tarquino* el rey acude a un cuento de abolengo clásico en el que se alude al consejo que

²¹ Rojas, *Del rey abajo, ninguno*, vv. 748-750, p. 75.

²² Hernández Valcárcel, 1992, p. 210, pone ejemplos de cuentos dramatizados en obras de Lope.

²³ Covarrubias, s.v. “discordia”. Rojas, *Numancia cercada*, pp. 21-23.

²⁴ Rojas, *Obras completas*, I, vv. 1475-1480, p. 224. El cuento aparece también en *La fuerza del natural*, de Cáncer y Moreto y en *El Quijote* de Avellaneda; ver Chevalier, 1975, pp. 271-273 y Hernández Valcárcel, 2002, II, p. 475.

²⁵ Chevalier, 1992, pp. 233-234.

dio Trasíbulo de Mileto a Periandro de Corinto: debía cortar las espigas que sobresalieran del resto a fin de mantener la ciudad más segura bajo su poder²⁶. La fuente última de esta anécdota es Heródoto (5, 92f), aunque después la recoge Aristóteles en su *Política* (5, 10) y, más tarde, Tito Livio en el libro I de la *Historia de Roma*. También se relata en las *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso, pero Rojas, siguiendo a Malvezzi, da la vuelta a los papeles de Trasíbulo y Periandro.

Un segundo caso sería el rey de *No hay ser padre siendo rey* cuando alude a dos ejemplos clásicos²⁷. En primer lugar al emperador Trajano, aunque en realidad fue el rey Seleuco, que vivió entre los siglos IV y III a. C., el protagonista de la anécdota. Se trata de un motivo folklórico en el que el rey, que había promulgado una condena a ceguera a los adúlteros, al tener que aplicarla a su propio hijo, decide repartir la pena y sacar un ojo al condenado y otro a sí mismo. La anécdota, que procede en última instancia de Valerio Máximo, tuvo amplia difusión en la Edad Media y circuló con fuerza en los siglos XVI y XVII, hallándose en autores como Juan de la Cueva, Alonso de Villegas, Lope de Vega y, en especial, en Moreto (*La fuerza de la ley*)²⁸.

En segundo lugar se refiere a la venganza que el rey persa Darío III Codomano tomó por la traición de su hijo Ariobarzano durante el enfrentamiento con Alejandro, tal y como aparece en Plutarco. Esta venganza es dramatizada por Lope en *Las grandezas de Alejandro*.

En cuanto a fábulas, sólo aparece una en boca del gracioso Cuatrín, de *Casarse por vengarse*, cuando introduce un cuento de calvos. No aparece esta fábula en el *Corpus aesópico*, aunque sí es frecuente la alusión a la necesidad del mono de taparse el trasero (Fedro, *App.* 1). El relato de Rojas tiene la estructura de las fábulas etiológicas, aquellas que cuentan la causa de un don o un castigo divino, en este caso obviamente con carácter cómico.

Temáticamente hay una gran variedad en los cuentos folklóricos y tradicionales insertos en las comedias. En los 33 cuentos recogidos en Rojas aparecen los tipos sociales habituales en la sátira áurea: jueces, médicos, alcaldes, boticarios, taberneros, mercaderes, predicadores, sacristanes, pajes, ahorcados, ladrones, un tuerto y un corcovado, un portugués²⁹, un cazador³⁰, etc. También hay cuentos que relatan sueños, otros en los que aparecen duendes o incluso que satirizan la creencia en agüeros o adivinos.

En *También la afrenta es veneno* encontramos la sátira de la figura del médico. Se trata del cuentecillo de la mula y el doctor, presente también en dos obras de Tirso: *El amor médico* y *El árbol de mejor fruto*³¹. El propio Rojas alude a este mismo cuento en otra de sus obras, *El Caín de Cataluña*:

²⁶ Rojas, *Lucrecia y Tarquino*, vv. 815-832, p. 68.

²⁷ Rojas, *Obras completas*, I, vv. 2913-2937, pp. 265-266.

²⁸ Ver Fradejas, 1987a.

²⁹ *Los celos de Rodamonte*, vv. 2733-2744 (Rojas, *Obras completas*, II, p. 572). Los portugueses tenían fama de comerciantes y, por tanto, de ser avariciosos; ver Herrero, 1966, pp. 134-178.

³⁰ En *No intente el que no es dichoso*, ff. 7r-7v, un criado anima a su amo con el ejemplo de un cazador que busca una liebre por encima del tejado; ver Hernández Valcárcel, 2002, II, p. 206.

³¹ Rojas, *Comedias*, p. 600a; Tirso, *El amor médico*, 1997, vv. 205-224, pp. 102-103.

CARDONA Por ver si era menester
vino un doctor, y él mejor:
—Vuélvase dijo al doctor,
y éntreme la mula a ver.³²

Otro ejemplo interesante es el cuento del pollino lector, que es una variante del difundido cuento del asno o del elefante que aprende a hablar, que ya se encuentra en Poggio Bracciolini, aparece citado en Covarrubias y recoge Cervantes en *La Gran Sultana*. En Rojas lo relata el gracioso Beltrán de *Cada cual lo que le toca*³³.

Los dos cuentos de Crispinillo de *Obligados y ofendidos* tienen una clara intención cómica³⁴. El primero es un cuento tradicional muy difundido: Timoneda, Santa Cruz, Gracián Dantisco, etc.³⁵ El segundo es menos conocido y es utilizado por el gracioso para calmar la impaciencia de su amo³⁶.

Finalmente, cabe citar el caso de *La más hidalga hermosura*, en donde el gracioso Nuño utiliza seis cuentos a lo largo de la obra. Se trata de una comedia en colaboración y parece que la sintonía entre los dramaturgos funciona: un cuento pone Zabaleta en la primera jornada, cuatro Rojas en la segunda y otro Calderón en la tercera. Rojas llega a unir en un pasaje de su jornada dos cuentos puestos en boca de Nuño. El primero es un cuento muy difundido del que hallamos versiones en *El jardín de flores curiosas* de Torquemada y en *La reina de los reyes* de Tirso³⁷. El segundo es un cuento folkórico que recurre al humor de tipo escatológico³⁸.

FUNCIÓN DE LOS CUENTOS

Estos cuentos intercalados adquieren distintas funciones en las comedias, apuntándose en general al principio de *docere / delectare*. En algunos casos se trata simplemente de una función ornamental o digresiva, como la tienen la loa o los entremeses intercalados en el espectáculo barroco. En otros casos, tienen como objetivo la pura diversión, es decir, entretener y divertir a los personajes en primera instancia y al público que asiste a la representación³⁹.

Pero también podemos encontrar otro tipo de funciones: subrayar una acción concreta o algún aspecto significativo del drama, insistir en la tesis de la obra o incluso

³² Rojas, *Comedias*, p. 271c; ver Chevalier, 1984, pp. 21-37 y pp. 24-25, en donde presenta variaciones sobre este cuento en que la mula sabe más que el médico.

³³ Rojas, *Cada cual lo que le toca*, pp. 9-10; ver Buchanan, 1909, pp. 181-182; Chevalier, 1983, pp. 325-326; Fradejas, 1987b, pp. 69-70.

³⁴ Rojas, *Obras completas*, II, 1757-1772, p. 104.

³⁵ Buchanan, 1909, pp. 179-180; Chevalier, 1975, pp. 349-351; Chevalier, 1983, p. 314; Hernández Valcárcel, 2002, II, p. 476.

³⁶ Hernández Valcárcel, 2002, II, p. 476.

³⁷ Rojas, *Comedias*, pp. 518c-519a; ver Chevalier, 1983, pp. 88-89 y 348-349.

³⁸ Aarne-Thompson, 1964, 1645 B; Chevalier, 1999, pp. 47-49.

³⁹ Ver el capítulo que dedica Hernández Valcárcel (1992, pp. 236-242) al valor funcional de los cuentos en las comedias de Lope.

en algún caso anunciar el desenlace⁴⁰. A veces puede servir para explicar el enredo de la comedia, aunque lo normal es que aluda únicamente al lance en el que se incluye. Es frecuente que el gracioso utilice un cuento para justificar una situación comprometida o para reforzar una argumentación. También el personaje del rey recurre a cuentos para justificar sus crueles decisiones. En otras ocasiones estos relatos sirven para animar al interlocutor o para darle un consejo o hacerle un reproche. Se aplica a menudo a las situaciones amorosas. Pero también puede servir un cuento como punto de partida para una escena dramática o incluso puede ser un elemento unificador y de cohesión de la obra. Además, el cuento es un elemento que ayuda en la configuración del personaje que lo inserta y nos da una valiosa información sobre su carácter. En este sentido puede adquirir en algunos casos una función ejemplar, aunque no de tipo moral, sino una lección útil para la vida cotidiana: se trata de ensalzar la moral pragmática de tipo picaresco de los graciosos.

FINAL

Ya hemos visto cómo hay obras en las que el gracioso enhebra cuentecillos sin parar, en general con finalidad cómica: así ocurre con Nuño en *La más hidalga hermosura*, o con Tabanco en *La honestidad defendida*, de Cubillo de Aragón. Es evidente que, poco a poco, los cuentecillos se convierten en un lugar común para los criados. Así lo perciben los propios dramaturgos:

Y estando en lo más famoso,
grave, fuerte y apretado,
saliera el señor criado
con un cuento muy mohoso
o una fábula pueril
de la zorra y el león,
y la más alta cuestión
concluyera un hombre vil.
(Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo*)⁴¹

La comedia calderoniana intensifica aquellas tendencias que manifiesta la comedia de Lope. Tanto la creación idiomática jocosa, como el vocabulario agermanado y la inserción de cuentecillos se reservan cada vez más en la promoción calderoniana al gracioso, formando parte de la dimensión cómica del personaje. Cuando no es el gracioso es el figurón el que viene caracterizado por el uso de los cuentos. En una escena de *Entre bobos anda el juego*, el criado presenta peyorativamente a don Luis de Cigarra, el figurón:

A cada palabra que habla
aplica dos o tres cuentos,

⁴⁰ McGrady (1979), al analizar los cuentos de fuente italiana que aparecen en *Las flores de don Juan* de Lope, señala como funciones básicas la de la pura diversión y la de subrayar algún aspecto significativo de la obra.

⁴¹ Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, I, p. 47.

verdad es que son muy largos
mas para eso no son buenos.

La misma costumbre de enhebrar cuentos a cada paso llega a ser parodiada en una comedia impresa a nombre de Rojas, *Don Diego de noche*, aunque actualmente atribuida a Lope:

LOPE Oye un cuento... Mas ¿qué digo?
Ya se acabaron los cuentos
que como algunos divinos
de oír estudios ajenos
están cansados y ahítos,
no quieren cuentos: ya dicen
que les den concetos vivos,
y pásensele por alto
tantos sutilmente escritos⁴²

Rojas, al igual que sus compañeros de generación, recurre con frecuencia a la inserción de cuentos en sus comedias. No hay en su utilización rasgos distintivos especiales. En cuanto a la temática y las fuentes, tampoco parece que se salga de la práctica habitual. Sólo hemos podido detectar algún caso ocasional en que el cuento parece proceder del ingenio del propio dramaturgo toledano. Además, como es habitual, se puede decir que la utilización de cuentos y ejemplos es uno de los rasgos que sirve para la configuración del personaje del gracioso.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Uta, «La función del cuento en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico*, ed. H. Flasche, Berlín, Walter de Gruyter, 1973, pp. 71-77.
—, *Form und Funktion der 'cuentos' in den Comedias Calderons*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1974.
AARNE, A., y S. THOMPSON, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, F.F. Communications, 1964.
BUCHANAN, Milton A., «Short Stories and Anecdotes in Spanish Plays», *Modern Language Review*, 4, 1909, pp. 178-184 y 5, 1910, pp. 78-89.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de...*, IV, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, 14), 1850.
CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
—, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
—, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
—, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

⁴² Rojas, *Comedias*, p. 217c; Hernández Valcárcel, 2002, II, pp. 476-477.

- FRADEJAS LEBRERO, José, «Sobre la fuente de *La fuerza de la ley* de Moreto», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Actas del Seminario Internacional...)*, ed. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, Pamplona, Eunsa, 1987a, pp. 95-110.
- , «Las “facecias” de Poggio Bracciolini en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 1987b, pp. 57-72.
- , «Las “facecias” de Poggio Bracciolini en España. Primer centenar», en *Varia bibliographica. Homenaje a J. Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 273-282.
- Galas del ingenio. Cuentos, pensamientos y agudezas coleccionados y anotados por Eduardo Bustillo y Eduardo de Lustonó...*, Madrid, Librerías de A. de San Martín, s. a.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger/Universidad de Murcia, 1992.
- , *El cuento medieval español*, Murcia, Universidad, 1997.
- , *El cuento español en los Siglos de Oro*, Murcia, Universidad, 2002, 2 tomos.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo xvii*, Madrid, Gredos, 1966.
- MARCELLO, Elena, «Los cuentos en el teatro de Álvaro Cubillo de Aragón», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)...*, ed. A. Close y S. M. Fernández Vales, Madrid, AISO, 2006, pp. 419-424.
- MCGRADY, Donald, «El uso de la *facezia* italiana en *Las flores de don Juan* por Lope», *Romance Literary Studies. Homage to Harvey L. Johnson*, ed. M. Wellington y M. O’Nan, Potomac, Maryland, J. Porrúa Turanzas, 1979, pp. 53-62.
- MOLINA, Tirso de, *El amor médico*, ed. B. Oteiza, Madrid/Pamplona, Revista Estudios/GRISO, 1997.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Cada cual lo que le toca. La viña de Nabot*, ed. A. Castro, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917.
- , *Comedias escogidas*, ed. R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), 1954.
- , *Del rey abajo, ninguno*, ed. B. Wittmann, Madrid, Cátedra, 1980.
- , *Lucrecia y Tarquino*, ed. R. R. MacCurdy, Albuquerque/New Mexico, Universidad de New Mexico Press, 1963.
- , *No intente el que no es dichoso*, s. l., s. i., s. a.
- , *Numancia cercada y Numancia destruida*, ed. R. R. MacCurdy, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.
- , *Obras completas I. Primera parte de comedias*, edición dirigida por F. B. Pedraza y R. González Cañal, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- , *Obras completas II. Primera parte de comedias*, edición dirigida por F. B. Pedraza y R. González Cañal, coord. Juan José Pastor Comín, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- , *Obras completas IV. Segunda parte de comedias*, edición dirigida por Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, coord. M. Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Obras completas*, ed. A. Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- WILLIAMSEN, Vern G., «The dramatic function of ‘cuentecillos’ in some plays by Mira de Amescua», *Hispania*, 54, 1971, pp. 62-67.

Santos viajeros en el *Códice de Autos Viejos*

Luis González Fernández

Madrid FRAMESPA - Université de Toulouse-Le Mirail¹

Entre las numerosas piezas de inspiración bíblica recogidas en el *Códice de Autos Viejos* tres muestran una práctica teatral que parece inusual para la época, si consideramos que las obras de este corpus de 96 piezas dramáticas son representativas y constituyen un muestrario suficientemente fiable de lo que se llevaba a los escenarios en el Quinientos. Las tres tratan de materia mariana y concretamente la muerte de la Virgen —a veces sepultura—, y Asunción. Son, siguiendo el orden establecido por Léo Rouanet: *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXI); *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (XXXII), y *Auto de la Asumption de Nuestra Señora* (LXII)².

La práctica escénica de la que trata este trabajo es la que consiste en representar la sobrenatural venida de un personaje humano que se encuentra en tierras alejadas del lugar donde transcurre el resto de la historia. Coinciden nuestras obras en presentar los viajes milagrosos en cuestión de una manera poco espectacular, sin recurrir a máquinas o escenarios múltiples, al menos no se puede afirmar el uso de tales a partir de las indicaciones didascálicas explícitas o implícitas. Todo indica que los viajes de los personajes se efectúan a través de la palabra enunciada y los gestos de los actores y que reposa en un conocimiento más o menos cabal del episodio escenificado. Las piezas XXXII y LXII contienen probablemente maquinaria para una asunción física de la

¹ Trabajo inserto en el proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2010-17870: «La Biblia en el teatro áureo español (I): Del *Códice de Autos Viejos* a Lope de Vega», IP Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de La Rioja.

² Luis Quirante Santacruz estudia las piezas asuncionistas del *Códice de Autos Viejos* (1994; reimpr. 2001). La pieza LXII fue reeditada por Eduardo Juliá Martínez, 1944, pp. 27-45. Ver Reyes Peña para un estudio de conjunto, 1988, pp. 452-469.

Virgen³; la restante nada dice al respecto, aunque se puede inferir el uso de aparatos para las apariciones de figuras divinas («se abre el cielo y cantan Dios padre y los ángeles»). En las tres obras los personajes que emprenden los viajes sobrenaturales son los apóstoles, cuando acuden al lecho de la Virgen para acompañarla en el momento de su muerte.

El uso del recurso de lo que podríamos llamar «teleportación» (desplazamiento sobrenatural de una persona de un lugar a otro geográficamente distante) en el *Códice de Autos Viejos*⁴, parece circunscribirse a estas tres apariciones; mi cotejo de las demás piezas de este conjunto no ha dado a luz ninguna otra obra en la que se escenifique semejante proceder, ni siquiera en las que contienen demonios⁵. Habrá que esperar a la comedia nueva para ver un uso más generalizado de esta práctica⁶, pero merece la pena señalar su aparición temprana en el teatro áureo.

El episodio en el que se inspiran las tres piezas no se encuentra en los evangelios canónicos sino en materia apócrifa⁷, como otros detalles sobre la Sagrada Familia⁸. Como ha señalado Luis Quirante, los tres autos del CAV son básicamente la misma obra con variantes de corte dogmático, lo cual le permite ofrecer algunas hipótesis acerca de la relación y cronología entre ellas⁹. Ninguno de los dramaturgos parece haber tomado iniciativa alguna que glose más de lo necesario la acción que se desarrolla, pero estas glosas existen y son las que marcan la diferencia entre una obra y otra. Quirante ha señalado, además, la necesidad de explicar ciertos aspectos de las historias para un público callejero y ciudadano (alejado del marco eclesiástico); es una práctica explicativa que para este estudioso diferencia las producciones de tipo medieval de las del CAV (p. 179): afirma que el hombre está en la calle, donde no cabe lo sobrenatural, fuera ya del templo, en el que si seguimos su razonamiento estaría todavía plenamente presente¹⁰. La

³ Para trabajos sobre el tema asuncionista en el teatro ver Juliá Martínez, 1961; M. Sanchis Guarnier, 1967-1968, pp. 97-112. Richard B. Donovan da cuenta de obras asuncionistas en el Reino de Aragón, 1958, pp. 96 y ss.

⁴ En adelante CAV.

⁵ Un tratamiento cabal de las figuras infernales se encuentra en la tesis doctoral de María Luisa Mateo Alcalá, 2008.

⁶ Según tengo entendido, no hay estudios específicos sobre la «teleportación» (modificando un término de Aubrun, véase más abajo) como procedimiento dramático en el teatro áureo, para algunos casos de «teleportación» sacados de la comedia nueva ver González Fernández, 1998. En cuanto al teatro medieval, ver Martin W. Walsh, 2002 donde estudia estatuas que cobran vida y, de manera más anecdótica, la teleportación. Charles V. Aubrun (1966) había disertado sobre otra práctica parecida a la teleportación, que consiste en mostrar acontecimientos geográficamente distantes, lo que él denomina «televisión».

⁷ La Dormición y Asunción de María han sido tratados por Shoemaker, 2004; remito a este trabajo para las fuentes apócrifas y patrísticas. Ver también Mimouni, 1995.

⁸ Con respecto a testimonios tempranos sobre la muerte de la Virgen, ver Shoemaker, 2004, pp. 10-11.

⁹ Quirante, 1994, p. 185.

¹⁰ De públicos distintos pero contemporáneos habla Alfredo Hermenegildo: «Queremos acercarnos al teatro religioso del XVI desde la perspectiva de quien lo ve como un magno corpus integrado dentro de dos formas de teatralización: la que se hace pensando en la presencia de un público cautivo, cerrado (cortesano, colegial o catequizable), y la que se dirige a un espectador no estrictamente libre, pero mucho más abierto, puesto que asiste con relativa espontaneidad a los grandes espectáculos públicos de los autos sacramentales, en sus distintas manifestaciones», 2011, pp. 397-410, (p. 2 en línea). Consultado en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/156-2011Asuncionista.pdf>, el 13 de junio de 2013, las referencias a las páginas siguen las de la versión digital. Ver también Hermenegildo, 1994, pp. 17-18.

idea es interesante en sí, de cómo en el siglo XVI el público necesita más explicación que la ofrecida al de los siglos anteriores para comprender los textos bíblicos y sus misterios, pero quizá se deba menos al público y sus aptitudes para captar sutilidades teológicas que a estilos de escritura en los que se busque un mayor uso de palabra y gesto de acuerdo con la creciente profesionalización de los actores que en los dramas de la centuria precedente¹¹. Si bien en nota Quirante no niega las apariciones milagrosas de procedencia celeste, en su argumentación deja claro que para él:

Se opera, por lo tanto, en numerosas asunciones, una racionalización y un distanciamiento del 'prodigio' a través del único mecanismo disponible: trasladarlo al texto, llevar la maravilla a la palabra para que de aquella llegue lo que es accesible al nuevo público¹².

Sus afirmaciones son en gran medida ciertas: hay una tendencia a maravillarse y evocar lo prodigioso a través del verbo en algunos momentos, pero es más discutible el que la razón evocada (la de adecuación de la materia bíblica y teológica al público) sea acertada del todo. Las piezas asuncionistas culminan en su mayoría con la elevación física al cielo del alma (o del cuerpo o ambos) de María, recibida por ángeles y Dios Padre e Hijo en una apoteosis final que sería de gran valor espectacular y que produciría el requerido fervor y admiración. Con el modelo crístico como referente teológico no parece a simple vista plantear serios problemas de comprensión. Sería la Asunción el plato fuerte de la representación de diversos milagros. Ahora bien, en la historia de la Asunción nos encontramos con varios episodios en los que las apariciones celestiales o prodigiosas se producen de manera repetida. María es visitada por un ángel y luego por los apóstoles que llegan uno tras otro de tierras lejanas: la Virgen es sepultada y asciende al cielo mientras del cielo descienden para acogerla Dios, Cristo y ángeles en número variable. Son muchas, demasiadas quizá, las posibilidades de emplear desplazamientos aéreos de personajes, que, por ser finalmente numerosos, restarían seguramente importancia y brillo a la asunción de María, objetivo principal *in fine* de las obras. Lo que quisiera avanzar a modo de explicación para el fenómeno del empleo del verbo en estos actos es la voluntad de los autores de no cargar innecesariamente sus autos de episodios espectaculares, sino de contrastar prodigios narrados con otros efectuados con máquinas. Elma Dassbach ya evocó¹³, refiriéndose a la comedia de santos, lo que ella consideraba una práctica que consistía en frenar los impulsos tramoyísticos para ofrecer al espectador ejemplos de milagros que se entendían más por el portento que representaban en términos teológicos que en términos visuales. Algo semejante es lo que se puede observar en estas piezas en grado diverso. El resultado sería el de crear paulatinamente el espacio milagroso general para acabar el drama con mayor espectáculo.

¹¹ Ver N. D. Shergold, para quien: «It is probably no coincidence that the expansion of the Corpus Christi drama from about 1540 takes place roughly about the time that the professional actor first makes his appearance. Although these plays are short, they make more demands on memory and acting techniques than did the sung tropes of the early liturgy, or the performance of mysteries» (1967, p. 111).

¹² Quirante, 2001, p. 179.

¹³ Elma Dassbach, 1997, pp. 99-124.

El esquema básico de estos autos es la aparición del ángel, la llegada de los apóstoles, la muerte y ascensión de la Virgen, aunque existen variantes. Veamos ahora cómo se producen los acontecimientos y, en particular, la llegada de los apóstoles. A modo de hipótesis de dramatización, valga sugerir (y matizando las afirmaciones de Quirante) que las obras se insertan en una dinámica de la aparición de lo divino en la tierra. Es cierto que los personajes celestes y santos no se relacionan con el común de los mortales en estas obras, o apenas: el elenco de personajes es casi íntegramente celestial (Dios, Cristo, Virgen, santos¹⁴). Todos ellos tienen en común los desplazamientos milagrosos, de eso se tratará en las páginas que siguen.

Lo que se presenta en escena proviene de la tradición occidental de la historia asuncionista, conocida como la tradición de la Palma, por contener al inicio del relato la presencia de un ángel que da una palma a la Virgen¹⁵. En el auto XXXI encontramos la acotación siguiente: «Entra un Ángel con una palma» (acot. v. 1); en XXXII: «Entra el Ángel con una palma»; y en LXII: «Entra el Ángel con la palma» (acot. v. 95). Aunque el primer testimonio ofrece una manera indefinida de presentar el acontecimiento, cabe señalar el uso del artículo definido para el ángel en los dos testimonios siguientes y de nuevo el definido para «la palma»: se podría quizá concluir que en los dos últimos casos el uso del artículo definido indica que «el ángel» era un personaje esperado —por no decir imprescindible— en toda representación del asunto; y en el tercer caso la presencia de «la» palma demuestra que es atributo usual en estas representaciones: en todo caso, los tres testimonios del CAV presentan la misma acción, la diferencia reside en el momento de la aparición del ángel. Curiosamente, la acotación que hace uso de la forma «indefinida» del artículo es la que se incluye en la pieza que se abre con la entrada del ángel como primer personaje en escena¹⁶; las demás hacen que el personaje angélico entre una vez que la acción está en marcha: tras una Loa y parlamento inicial de la Virgen en LXII; y tras las palabras iniciales de la Virgen en XXXII. Quizá se pueda conjeturar a partir de este detalle una entrada distinta (¿aérea?) para el personaje en las dos últimas obras. Ninguna ofrece más que un poco explícito «Entra». No podemos por lo tanto determinar si el ángel entra mediante la utilización de maquinaria o simplemente por detrás de una cortina (cortinas hay en el auto LXII), o si se sube al escenario desde la calle¹⁷.

Será ésta misma palabra «Entra» la que emplearán los dramaturgos para la irrupción en escena de los apóstoles. Según la tradición evocada la acción se desarrolla así:

¹⁴ En XXXII aparecen unos judíos que quieren robar el cuerpo de María, únicos personajes que no pertenecen al mundo hagiográfico o divino.

¹⁵ Shoemaker, 2004, p. 32.

¹⁶ Hermenegildo (2011) y Reyes Peña (1988, p. 457) creen que esta obra está inacabada, conviene pues usar de la debida prudencia a la hora de ofrecer interpretaciones.

¹⁷ Vienen aquí propósito las palabras de Hermenegildo: «Aunque no hay documentos precisos que lo confirmen —sólo se pueden hacer conjeturas sobre los modelos de representación del *Códice* a partir de los textos mismos— sí se puede suponer, con alto grado de probabilidad, que muchas de estas piezas se pusieron en escena utilizando los carros como soporte, carros menos voluminosos y complejos que los del siglo xvii, pero muy semejantes a los que utilizó Diego Sánchez de Badajoz» (Hermenegildo, 2011, p. 6). Ver Shergold, 1967, pp. 108 y ss.

the apostles are miraculously transported from the ends of the earth, to which they had formerly dispersed. John arrives first, alone [...]. The rest of the apostles follow shortly thereafter, and Peter is clearly identified as the leader of the apostles¹⁸.

En nuestras obras es efectivamente Juan el primero en aparecer, mostrando diversos grados de sorpresa por su cambio geográfico repentino¹⁹:

XXXI	XXXII	LXII
<p><i>Entra san Juan</i></p> <p>¿Qué milagro es me dezi, Virgen, qu'estando en Arlentes predicando a muchas gentes fuy tomado y puesto aquí?</p> <p>(<i>Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI</i>, II, p. 3, vv. 57-60)</p>	<p>[Ausencia de acotación]</p> <p>Soy venido a tu mandado, y, cierto, maravillado de novedad tan subida. En Epheso predicando fui súbitamente puesto en una nube, bolando sin saber cómo ni cuándo. Dime, rreyna, ¿qu'es [aquesto?</p> <p>(<i>Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI</i>, II, pp. 10-11, vv. 69-76)</p>	<p><i>Vase el Angel, y entra san Juan</i></p> <p>Espantado y sin sentido estoy, en verme a deshora en Jerusalén venido. ¿Qu'es aquesto? ¿qué avrá sido? ¿Yo no estaba en Asia agora? ¿Suéñolo o estoy dormido? ¡Paresçe qu'es devaneo! ¡Cosa es esta celestial! Aquí estoy y no lo creo. — O Virgen angelical! ¿Cómo es posible que veo Vuestra vista çelestial? Lleno estoy de rregucijo; Rreyna póstrome ante vos. De lo dicho me corrijo Que aquí debe de andar Dios.</p> <p>(<i>Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI</i>, II, pp. 25-26, vv. 192-207)</p>

La dramatización de este primer viaje apostólico, como se puede observar en el cuadro, es algo desigual. La reacción del san Juan de XXXI es reducida en extremo; la de LXII, mucho más prolija. Las tres incluyen signos de asombro que construyen una sensación de consternación y que sin duda suscitan semejantes reacciones en el público, induciéndolo a creer en la representación de un acto milagroso. En palabras de Hermenegildo, aunque cabría matizar: «La extrañeza de Juan —fantasía— es neutralizada por la no extrañeza de la Virgen, lo que reduce lo inverosímil del viaje a la condición de maravilloso, propia de la aceptación prevista en la catequesis» (p. 18). En este sentido LXII desarrolla mucho más esta primera intervención de Juan. El cotejo de las tres obras en la escena de la entrada de Juan puede, siguiendo las observaciones de

¹⁸ Shoemaker, 2004, pp. 37-38.

¹⁹ Cito por *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, conservando ortografía, supliendo tildes y puntuación.

Quirante con respecto a cómo determinar la cronología de las piezas, ser aquí revelador²⁰. El auto XXXI hace uso de un muy poco explícito «aquí» para fijar el lugar de la acción. Habría quizá que suponer que el público fuera capaz de saber a qué lugar correspondía el déictico, y que esta concisión es marca de mayor antigüedad. La ausencia de cualquier déictico en XXXII, auto por otra parte con mayor desarrollo, será explicado de manera inequívoca por el más locuaz LXII («Jerusalén»), que simplifica al mismo tiempo la procedencia geográfica del santo a «Asia» (sin duda más inmediatamente reconocible que Arlentes y Epheso)²¹. Se podría pues sugerir, a partir de esta comparación de escasos datos, que el manuscrito del CAV presenta las tres obras por orden de antigüedad.

En lo que se refiere a la puesta en escena, de especial relevancia es la mención en XXXII de una nube²². Algunos de los relatos apócrifos hacen mención de este medio de transporte, y el que se mencione aquí en un contexto teatral no deja de tener su interés. ¿Podríamos conjeturar que el san Juan de esta obra llegó al escenario en una de esas nubes escénicas que tanto se usan en comedias de santos y de magia? Difícil saberlo, ya que esta obra es la única que carece de acotación que se refiera a la entrada de Juan y la Virgen, guardando el decoro de rigor para semejante personaje²³, no revela al público ningún detalle al respecto. De todos modos, quizá no haya nada pertinente que revelar si el santo simplemente entra por sus propios medios al escenario.

A la milagrosa aparición de san Juan seguirán otras a medida que llegan los demás apóstoles para reunirse en torno a la Virgen. Las réplicas se suceden de manera parecida al caso de Juan:

²⁰ Sobre la posible filiación entre XXXI y LXII, ver Reyes Peña, 1988, pp. 460-461.

²¹ Este dato podría confirmar la hipótesis de Quirante en cuanto a la necesidad de explicar a un público callejero detalles bien conocidos por públicos más «eclesiásticos».

²² El uso de la nube es frecuente en la comedia nueva (sobre todo en las de santos o de magia). Para más detalles y ejemplos, ver Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 471 y ss.

²³ Ver Hermenegildo, 2011, pp. 17-18. Traigo a colación palabras de Francisco de Alcocer (1559), recogidas por Cotarelo: «Las representaciones de farsas y invenciones es otra manera de juego, las cuales cuando son de historias de la Sagrada Escritura o de otras cosas devotas y se hacen por personas que las representan con aquella gracia que cosas semejantes requieren, es regocijo honesto y bueno y provocativo de devoción» (1997, p. 55a).

XXXI	XXXII	LXII
<p><i>Entran san Pedro y Santiago y san Andrés y los otros apóstoles.</i></p> <p>S. PEDRO No sin grande admiración es aqueste ayuntamiento.</p> <p>S. ANDRÉS En verdad, que yo no siento que puede ser la ocasión La posada sé bien qu'es de la Virgen sagrada.</p> <p>SANTIAGO Por cierto, nuestra llegada por milagro de Dios es.</p> <p><i>(Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, II, p. 4, vv. 89-96)</i></p>	<p><i>Entran todos los apóstoles eçcepto Santto Tomás espantados.</i></p> <p>S. PEDRO Çierto, yo e ymajinado por qué causa tan de presto nos a el Señor ayuntado; que, cierto, estoy espantado pensar qué puede ser esto.</p> <p>S. ANDRÉS No ay quién alcançe a pensar Esta tan extraña cosa.</p> <p>SANTIAGO Obra muy maravillosa çierto, el Señor quiere obrar, y yo no alcanço otra cosa.</p> <p>S. PEDRO Conviene que nos lleguemos juntamente en este día de la Virgen María, su madre, nos informemos, qu'ella muy bien lo sabría.</p> <p><i>(Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, II, pp. 11-12, vv. 97-111)</i></p>	<p><i>Entrase Nuestra Señora debajo de una cortina donde a de aver un lecho, y entran los Apóstoles, cada uno por su parte.</i></p> <p>S. PEDRO ¡O qué grande admiración! Perdiendo voy el sentido.</p> <p>SANTIAGO O terrible confusión! ¿Quién es el que a tal región tan breve nos a traído de tan larga división?</p> <p>S. PEDRO ¿Quando a nuestro Maestro vimos subir con triunfo rreal, todos no nos esparcimos, y pedricar cada qual la fee sacra pretendimos?</p> <p>SANTIAGO Eso es vero y muy cabal.</p> <p>S. PEDRO Pues sin duda esta juntada es por mi Dios permitida.</p> <p>SANTIAGO Sí, que aquesta es la posada de la Virgen escojida [...]</p> <p><i>(Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, III, pp. 27-28, vv. 246-261)</i></p>

En las tres versiones podemos observar casi el mismo procedimiento: tratamiento somero en XXXI, mayor desarrollo en XXXII y complicación dramática en LXII. Se puede de todos modos observar que las tres obras parecen contar con la presencia de los doce apóstoles con protagonismo de los santos Pedro, Andrés y Santiago y mayor papel para el primero de estos. En XXXI la didascalia podría sugerir que los tres nombrados entran de alguna manera aparte, o diferenciados del grupo de los demás, un factor que no parece determinante en la acotación de XXXII, aunque las partes habladas sugieren

una práctica parecida a la de XXXI: es digno de subrayar el apunte acerca de los gestos que han de adoptar («espantados»). Quizá LXII se haya servido de semejante recurso: la dispersión de los doce hace en todo caso pensar en cierto desconcierto. Mayor explicación encontramos desde luego en LXII, pero las dos otras versiones añaden muy poco a lo que sugiere en tan breve espacio XXXI. Ni siquiera se puede evocar una gran pluralidad de voces, ya que los diálogos los llevan a cabo dos o como mucho tres actores. La lectura de XXXII presenta para el propósito de este artículo un dato importante. Cuando hablan los apóstoles Pedro, Santiago y Andrés, parecen hacerlo desde la lejanía geográfica, y a pesar de que se encuentre Juan ya en el escenario, los tres nuevos santos, aun compartiendo un mismo espacio escénico, son representados juntos en otro lugar, esto al menos sugieren las palabras «conviene que nos lleguemos». En todo caso hay un encuentro en un lugar intermedio entre la casa de la Virgen y el lugar donde se manifiestan los apóstoles, con la consecuente manipulación de tiempo y espacio que resume Hermenegildo:

Uno de los problemas de verosimilitud que plantean los tres autos es el de la aceleración del tiempo, reduciendo su longitud y profundidad hasta los límites del *hic et nunc*. Es decir, aunque los personajes estén en un espacio geográfico muy alejado del espacio dramatizado, se presentan en escena de forma inmediata. El tiempo dramático aparece totalmente desconectado del tiempo real, el del espectador. Es un tiempo metafórico, metonímico, que permite la reducción de la representación de la fábula. Cuando el ángel anuncia a María que llegarán los apóstoles, entra inmediatamente Juan, el primero, el más cercano a Jesús, el discípulo amado²⁴.

La manipulación de tiempo y espacio contribuye en gran medida a la creación de lo sobrenatural y maravilloso en estos autos.

Los prodigios no acaban en este momento ya que se escenificará la Asunción. Las dos obras *completas* presentan una gradación de lo espectacular empezando con la aparición del ángel que suponemos llegado del cielo con su palma. Esta aparición será recibida por María sin mayor sorpresa como evento esperable para quien ha traído al mundo al redentor tras una primera visita angelical. La entrada del primer apóstol, Juan, será acompañada de exclamaciones por parte de éste que se encuentra ya en un nivel más próximo al público, todavía hombre, si bien revestido de santidad, pero en lo que se refiere a la escenografía el tono espectacular se mantiene en unos niveles aún modestos; lo mismo se puede decir de la llegada de los apóstoles; el grado de espectacularidad creciente se establece más por el número de actores que por el modo de efectuar los desplazamientos. Tenemos que esperar al momento álgido de la pieza, la muerte de María, para que los recursos escénicos espectaculares sean empleados con el fin de acabar las obras de la manera más prodigiosa posible. El ambiente creado desde el principio es uno de prodigios y maravillas presentadas en cascada, desde el momento íntimo de la aparición angelical hasta llenar el escenario de santos venidos desde lugares exóticos. Una vez alcanzado el grado máximo de maravilla a través del verbo (con la evocación de la teletransportación), la acción dejará paso a otras prácticas (interludio cómico con milagro antijudío en XXXII y despliegue de medios aéreos en LXII) para acabar con

²⁴ Hermenegildo, 1994, p. 17.

ese viaje milagroso en extremo que consiste en la subida del cuerpo y el alma de la Virgen a los cielos, emulando el de Cristo. Esta práctica que aquí se emplea como manera de abordar cuestiones relativas a la teología y creencias de la Iglesia²⁵ se verá empleada en otras obras de corte profano en el siglo venidero con fines distintos. La comedia nueva generalizará esta práctica, pero no dejará de llamar la atención el que nuestro teatro primitivo haya hecho ya buen uso de la palabra para representar lo maravilloso cristiano.

Referencias bibliográficas

- AUBRUN, Charles V., «Une anticipation de Calderón: la télévision magique dans *El jardín de Falerina*», en *Homenaje: estudios de filología e historia literaria*, La Haya, Van Goor, 1976, pp. 51-59.
- Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ed. Léo Rouanet, Hildesheim / New York, Georg Olms, 1979, 4 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad, 1997 [1ª ed. Madrid, 1904].
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro Español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Caledrón de la Barca*, New York-Washington, Peter Lang, 1997.
- DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age Comedia*, London, University of London, 1998. Tesis doctoral.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- , «Catequesis y fantasía: el teatro asuncionista del siglo XVI», en *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro In Memoriam Ricard Salvat*, ed. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 397-410.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, *Piezas teatrales cortas*, Madrid, CSIC-Instituto Antonio de Nebrija (Biblioteca Literaria del Estudiante, t. IV), 1944.
- , «La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español», *Boletín de la Real Academia Española*, 41, 163, 1961, pp. 179-334.
- MATEO ALCALÁ, María Luisa, *La construcción escénica de las figuras infernales en el teatro religioso del siglo XVI. Dos ejemplos para el análisis: El Códice de Autos Viejos y el manuscrito Llabrés*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008. Tesis doctoral.
- MIMOUNI, Simon Claude, *Dormition et assumption de Marie: Histoire des traditions anciennes*, Paris, Beauchesne (Théologie Historique, 98), 1995.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, «La Asunción de la Virgen en el Códice de Autos Viejos», en Luis Quirante Santacruz, *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, Valencia, PUV, 2001, pp. 177-185 [publicado por vez primera en *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV / Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 821-830].
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *El «Códice de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

²⁵ Shoemaker, 2004, p. 3.

- SANCHIS GUARNER, Manuel, «El misteri assumpcionista de la Catedral de Valencia», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32, 1967-1968, pp. 97-112.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHOEMAKER, Stephen J., *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford, OUP, 2004.
- WALSH, Martin W., «Moving Statues, Teleportation and Rape: Some Space/Time Considerations in the Staging of Medieval Drama», *European Medieval Drama*, 5, 2002, pp. 27-42.

Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla

Alberto Gutiérrez Gil

Universidad de Castilla-La Mancha¹

LA COMEDIA PALATINA Y ROJAS ZORRILLA

En las primeras décadas del siglo XVII asistimos al afianzamiento de la comedia palatina dentro de la producción cómica de autores como Lope de Vega, Tirso de Molina o Rojas Zorrilla, llegando a consolidarse, junto con la comedia de capa y espada, en uno de los géneros mayores del teatro áureo. Tanto es así que, tal y como estima Miguel Zugasti², hasta finales de lo que se conoce como la «década de oro» del teatro español (1630-1640), casi la mitad de las obras no realistas de nuestros autores se adscriben al género palatino. De hecho, si traducimos esta intuición en cifras, podemos atribuir más de treinta comedias palatinas a Lope de Vega, más de diez a Mira de Amescua, unas veinticinco a Tirso de Molina y alrededor de veinte a Calderón de la Barca, y solo atendiendo al corpus más conocido de los citados autores.

Si nos fijamos en los dos componentes más destacados de la generación calderoniana, Rojas Zorrilla y Moreto, podemos comprobar que el número de comedias palatinas desciende ligeramente, en torno a unas diez, lo que no se traduce en un porcentaje tan bajo si tenemos en cuenta el número total de composiciones de sus corpus.

Numerosos críticos se han afanado en fijar una definición que delimite qué es la comedia palatina y establecer cuáles son los rasgos definitorios del género y construir a partir de ellos una sólida estructura teórica sobre la que cimentar el análisis de la totalidad de las obras cómicas de corte palatino.

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación CSD2009-00033 (Consolider: "Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación") y FFI2011-25040 ("Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla"), y está realizado al amparo del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Zugasti, 2003, p. 176.

La primera definición la encontramos ya en el *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* de Bances Candamo, a finales del siglo XVII. Bajo el membrete de «comedias de fábrica» englobaba a todas aquellas comedias que

llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que se suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros³.

Bances Candamo asienta los pilares básicos del género pocas décadas después de que este se desarrolle; sin embargo, resulta una definición incompleta que, por ejemplo, desatiende uno de los requisitos indispensables de la atmósfera palatina: el distanciamiento espacial y/o temporal. A este tema hace alusión Bruce W. Wardropper en su descripción del género bajo la etiqueta de «comedia de fantasía»:

Pero existe otra clase de comedia [...] que no discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible, sino de lo apenas concebible. Tal comedia debe disociar al espectador de los elementos burlescos, placenteros o inquietantes que contempla alejándolos de él en el espacio o el tiempo⁴.

El foco de interés de esta definición es la capacidad de estas obras para evitar una identificación total de los espectadores con la realidad de sus personajes por medio de la lejanía espacial o temporal; sin embargo, obvia otros rasgos que completan el boceto que distingue a este tipo de composiciones.

Finalmente, y sin olvidarnos de los trabajos de Frida Weber de Kurlat⁵, presentaremos la que, hasta ahora, resulta la definición que, sin ser definitiva, da respuesta a la heterogeneidad del conjunto de obras agrupadas bajo el membrete de «comedia palatina»:

Comprobamos la existencia de una serie de obras que comparten por lo menos tres rasgos definitivos: una fijación espacial exótica, de un exotismo muchas veces relumbrón, superficial y jocoso (Italia, Francia, Hungría, Polonia, Grecia, pero también Portugal, Galicia o cualquier región extranjera en un momento de la historia); un elenco de personajes que pertenecen, por una parte, a la alta nobleza (rey, príncipes y señorías) y, por otra, a categorías subalternas (secretarios, villanos...) y cuyo distanciamiento social, al parecer insalvable, sufre un proceso (logrado o no) de reducción a través de las complejas figuras del desprecio y la correspondencia en el amor [...]; y, por fin, una tonalidad francamente frívola, o burlesca, o grotesca, o farsesca, o ilusionista, o de cuento maravilloso, o la adjetivación que se quiera, con tal que refleje su índole paródica, que impide continuamente el despertar de la conciencia moral e invalida toda interpretación de estas obras de burlas como dramas irónicos o prudentes sondeos anticonformistas⁶.

³ Bances Candamo, 1970, p. 33.

⁴ Wardropper, 1978, p. 195.

⁵ Weber de Kurlat, 1977.

⁶ Vitse, 1990, p. 557.

Como complemento a estas tres descripciones, encontramos numerosas aportaciones que establecen, de manera más sintética, los elementos conformadores del mundo dramático de la comedia palatina, entre las que podemos destacar las de Joan Oleza⁷, Miguel Zugasti⁸ o Francisco Florit⁹.

Para poder trabajar más cómodamente hemos sintetizado todo este material descriptivo en cuatro grandes rasgos que han servido como indicadores para delimitar el subconjunto de comedias de Rojas Zorrillas adscritas al género palatino:

1. Distanciamiento temporal y espacial de la acción.
2. Extracto social de los personajes.
3. Espacios de la acción localizados en palacios y sus alrededores.
4. Predominancia del tema amoroso, las cuestiones del poder y las relaciones de amistad.

El rastreo de estos rasgos dentro del corpus cómico del autor toledano ha dado como resultado un listado de once títulos que se adecúan perfectamente al molde palatino:

*Los bandos de Verona (BV)*¹⁰
La confusión de fortuna (CF)
La esmeralda del amor (EA)
La hermosa y la desdicha (HD)
Más vale maña que fuerza (MF)
El médico de su amor (MA)
No está el peligro en la muerte (NP)
No hay duelo entre dos amigos (ND)
No intente el que no es dichoso (NI)
Peligrar en los remedios (PR)
El mejor amigo, el muerto (escrita en colaboración) (MM)

La crítica ha obviado el estudio de muchas de estas comedias, quizá por su ausencia en los escenarios, pues carecemos de datos que lo demuestren, por su menor calidad literaria o, incluso, por desconocimiento de su existencia (como es el caso de *NP* o *MF*); y aquellos que se han ocupado de ellas lo han hecho de manera tan superficial que han incurrido en errores a la hora de clasificarlas. Ejemplo de ello tenemos en los trabajos de MacCurdy, que sitúa *ND* dentro del grupo de comedias de capa y espada o *PR*¹¹ entre los dramas de honor¹², o en los de Cotarelo, donde describe *ND* como una excelente comedia de enredo sin prestar atención al componente palatino.

⁷ Oleza, 1997.

⁸ Zugasti, 2003.

⁹ Florit, 2000 y 2001.

¹⁰ A lo largo de todo el artículo utilizaremos el sistema de siglas presentado entre paréntesis para hacer referencia a cada uno de los títulos.

¹¹ MacCurdy, 1968, p. 35.

¹² Gómez Rubio, 2009, p. 307: Gemma Gómez Rubio, en el prólogo a su edición de *Peligrar en los remedios*, ya tachaba de errónea la adscripción de la obra dentro del grupo de los dramas de honor, pues considera evidente que el conflicto amoroso predomina sobre el tema del honor, que aparece subordinado a él y no se hace patente hasta el final del segundo acto.

Otro de los elementos por los cuales los estudiosos de Rojas no se han fijado en la mayoría de ellas es su dudosa autoría: *MA* o *NI*, impresas a nombre de Rojas, ofrecían dudas a Mesonero Romanos ya que no conservaba de ellas más que sus títulos¹³; los editores de Rojas y Montalbán se disputaban la autoría de *EA*; y, finalmente, Raymond MacCurdy defendía que *ND* era una comedia en colaboración cuya segunda jornada, por la versificación y el estilo, podría pertenecer a nuestro dramaturgo toledano¹⁴.

Por el momento mantendremos esta nómina de once comedias palatinas atribuidas a Rojas (una en colaboración), posponiendo para más adelante un estudio profundo del estilo y la versificación de cada una de ellas para negar o ratificar que fueran hijas suyas.

ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS PALATINAS DE ROJAS

Distanciamiento temporal y espacial

El alejamiento en el tiempo y en el espacio con respecto al espectador es el primero de los rasgos que identifica la materia palatina. La acción se sitúa siempre en territorios fuera de Castilla, siendo predilectos aquellos que se encuentran más retirados (Nápoles, Ferrara, Parma, Hungría, Inglaterra, Polonia, etc.), aunque también podemos encontrar historias cuyo escenario es Portugal, Cataluña, Aragón, Navarra o Galicia. De las once comedias palatinas, cinco localizan la acción en cortes italianas (*NP*, *NI* y *PR* en Nápoles, *BV* en Verona y *MA* en Ferrara), dos en Francia (*ND* y *EA*), otra en Londres y Plymouth, Inglaterra (*MM*), una en Albania (*MF*), solo una en Barcelona (*HD*) y, finalmente, *CF* se desarrolla en la mítica Hungría, signo de reino fabuloso en el teatro áureo desde los primeros pasos de la comedia palatina¹⁵.

Junto a la lejanía espacial, la ubicación temporal de la acción en una época remota o, simplemente, en la atemporalidad es una constante en este tipo de obras. Rojas muestra predilección por situar sus historias en una época indeterminada, potenciando la sensación de irrealidad y distanciamiento de lo que ocurre con las circunstancias reales del espectador. Solamente hemos detectado un nexo sutil con la historia en *CF*, tal y como señala Cotarelo¹⁶, pues al final de la obra se habla de la gran máscara hecha por el nacimiento y la elección de Fernando III, cuñado de Felipe IV, como Rey de los romanos en 1637.

Más débiles son las referencias a la historia pasada en *MM* o *EA*, donde el eslabón se fija por medio de reminiscencias a personajes famosos: en el primer caso don Juan de Castro¹⁷ y, en el segundo, un joven Carlomagno hechizado por el poder de un anillo mágico.

Queda patente que nuestro autor toledano consideraba más importante la localización espacial que la temporal, pues, mientras que siempre tenemos una corte extranjera como escenario de la acción, únicamente en una ocasión encontramos un

¹³ Mesonero Romanos, 1861, p. x.

¹⁴ MacCurdy, 1968, p. 117.

¹⁵ Oleza, 1997, p. 236.

¹⁶ Cotarelo, 2007, p. 156.

¹⁷ Rojas sigue la estela de las dos partes de la comedia *Don Juan de Castro* de Lope de Vega, en las que se narra la leyenda genealógica de una rama de los Castros, antecesores del linaje de los condes de Lemos.

enlace directo con un momento histórico. Tal y como explica Weber de Kurlat¹⁸, el motivo de esta fijación espacial precisa opuesta a la clara intemporalidad no es otro que “fomentar el ilusionismo, la evasión en un plano imaginativo, ingrediente importante de la psicología del hombre barroco; y *last but not least*, la posibilidad de situaciones, planteos y desarrollos psicológicos y sociales que habrían resultado incongruentes en la realidad española”.

Este alejamiento del aquí y el ahora del espectador del XVII otorga una mayor libertad compositiva que da al dramaturgo licencia para tratar ciertos temas y situaciones que afectan a personajes de alta alcurnia sin despertar desconfianza o recelo entre las clases poderosas de la época¹⁹.

Extracto social de los personajes

Ya veíamos en la definición de Vitse que el *dramatis personae* de las comedias palatinas está constituido por un elenco de personajes principalmente identificado con la realeza y demás estratos de la alta nobleza (duques, condes, marqueses, etc.), además de otros pertenecientes a categorías más humildes (secretarios, criados, etc.). Asimismo, el extracto social de dichos personajes aparece marcado por la onomástica, que ha de ser acorde a su rango. De esta manera, podemos ver nombres altisonantes que se salen de lo cotidiano para identificar a los personajes pertenecientes a la nobleza: el rey Teodosio y la reina Matilde, Helisberto o Isabela en *CF*, la princesa Nisea, su padre, Rodolfo, o Clavela en *MA*, el rey Leopoldo y su hija Isabela en *NP*, el caballero Otón en *ND*, la princesa Rosaura o Fabricio en *NI*, el rey Segismundo, Federico o la duquesa Violante en *PR*, los reyes de Albania Astolfo y Celidaura en *MF* y, finalmente, Lidoro, Tibaldo, la princesa Clarinda o Arnesto en *MM*.

A pesar de que algunos coinciden con nombres de las comedias de capa y espada, aquí son utilizados para escapar de lo cotidiano y contribuir, de tal manera, al exotismo o efecto de lo diferente acorde con el mundo palatino. Menos diferencia hay en las esferas de los graciosos, con criados conocidos por Guarín (*ND*), Bonete (*MM*), Bofetón (*PR*), Ribera (*MA*), Monzón (*HD*), Galón (*MF*) o Mirón (*CF*); y criadas como Flora (*NP* y *MM*), Inés (*HD*), Felina (*EA*) o Clavela y Dorotea (*MA*). Es curioso constatar cómo la aparición del personaje de la criada es menos notoria en las comedias palatinas y, en el caso de que aparezcan, su personaje carece de peso dentro de la acción.

Dentro de este apartado hemos de hacer referencia a un tipo muy común en el molde palatino: el español que llega a tierras extranjeras, que suele corresponderse con el protagonista masculino o galán principal. Tal y como indica Zugasti²⁰, suele ser un joven con afición a mostrar su talle galán por las cortes extranjeras con el fin de cautivar a las damas principales y desposarse con la mejor de todas. Asimismo, derivado de un marcado españolismo que buscaba el aplauso del público, solían ser adornados con los más altos valores caballerescos, destacando en todo momento su valentía y arrojo. Ejemplo de ello lo encontramos en el duque Fernando (*CF*), don Juan y don Fernando (*NI*) y don Juan (*MM*). De entre todos ellos despunta el duque Fernando de *CF*, que en

¹⁸ Weber de Kurlat, 1977, p. 870.

¹⁹ Zugasti, 2003, p. 164; Brancatelli, 2007, p. 534.

²⁰ Zugasti, 2003, pp. 165-166.

la primera jornada socorre al rey Teodosio en dos ocasiones: le salva de morir bajo las garras de un fiero león y, posteriormente, del ataque de su insurrecto sobrino Helisberto.

Los espacios de la acción

Junto con la localización temporal y espacial y la consideración social de los personajes, los espacios de la acción es otro de los elementos que diferencian la comedia palatina de la comedia de capa y espada. Frente a un número más reducido de espacios en las comedias de ambientes urbanos (interior y exterior de las casas), las palatinas presentan una mayor variedad de lugares donde situar los diferentes cuadros que estructuran la acción.

César Oliva, en su interesante trabajo sobre el espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega²¹, establece un catálogo de decoraciones en el corral que se corresponden con los espacios en los que puede discurrir una comedia. De un total de diez lugares posibles en la ficción del teatro aurisecular, ocho de ellos los vemos representados en las piezas palatinas de Rojas Zorrilla: calle, plaza o puerto, aposento de palacio, aposento de prisión, jardín de palacio, iglesia, monte con bosque, campo y camino.

NP, *ND* o *PR* ofrecen ejemplos en los que la acción transcurre en su totalidad entre los muros de un palacio (o casa de campo en el caso de la tercera jornada de *PR*), jugando únicamente con las diferentes estancias que lo componen.

Más interesantes nos resultan *CF*, *NI* o *MM*, en las que Rojas echa mano de numerosas localizaciones exteriores cuya utilización va acorde con una situación determinada. En el caso de *CF* vemos que la primera jornada se desarrolla enteramente en el bosque, lugar recurrente para las escenas de caza, las luchas entre bandos familiares o políticos e insurrecciones contra el rey y su corte. Asimismo, como Isabela confiesa en la segunda jornada, el bosque ha servido como lugar en el que dar a luz en secreto a su hijo, suceso que se mantendrá oculto para el resto de personajes hasta el desenlace de la acción. De la misma manera, el bosque se presenta como lugar para el sufrimiento de los personajes en *HD*, con una segunda jornada desarrollada enteramente en lo agreste del bosque napolitano.

En el caso de *MM*, los exteriores de la ciudad de Londres son el escenario idóneo para representar la lucha entre el ejército inglés, liderado por la princesa Clarinda, y el irlandés, liderado por el príncipe Roberto, mientras que dentro de las murallas, es la plaza de Londres el lugar en el que los simpatizantes de la reina Clarinda y los detractores se manifiestan ante las puertas de su palacio.

Por su parte, el muelle de la ciudad de Nápoles es uno de los centros principales de la acción en *NI*, pues es el rincón donde desembarcan los dos gallardos españoles en busca de la fortuna, así como el escaparate en el que la marquesa de Averino analiza insistentemente a los marinos españoles con el fin de buscarse un marido digno.

²¹ Oliva, 1996, pp. 13-36.

No podemos olvidarnos tampoco de lugares tan cargados de connotaciones como la torre, presente en *BV* y *MA*, la cripta y la iglesia que aparecen en *BV* o *MF* o la playa de Plymouth, paraje en el que muere el que será el mejor amigo de don Juan y pieza clave para su matrimonio con Clarinda en *MM*.

Amor, poder y amistad como ejes temáticos

No estamos descubriendo nada nuevo cuando afirmamos que las intrigas amorosas constituyen el eje central de las comedias palatinas, pues la comedia nueva basa su existencia en historias de amor, sea con final feliz o trágico. Sin embargo, este tratamiento del sentimiento erótico amoroso adquiere una serie de peculiaridades en el molde palatino. La más aparente es la clandestinidad en las relaciones entre enamorados, que puede surgir por diversas razones: por rivalidades entre las familias de los amantes como en *BV*, por ocultar un agravio al honor del rey como en *CF* (donde incluso se encubre el nacimiento de un hijo) o, en el caso de *PR*, por evitar conflictos políticos.

Ejercer poder sobre un territorio o encontrar un digno sucesor al trono de un reino son conflictos analizados en las obras palatinas, siendo de vital importancia los litigios con otros reinos poderosos, muchas veces consecuencia de un amor no correspondido. El ejemplo paradigmático lo encontramos en *MM*, donde la princesa Clarinda debe luchar por mantener el trono inglés frente al príncipe Roberto de Irlanda tras rechazarle como esposo por su conocida crueldad.

En *CF* Hungría se presenta como escenario de luchas de poder protagonizadas por el rey Teodosio y su sobrino Helisberto, que intenta arrebatarle el trono a su tío a toda costa, aún a pesar del embarazo fingido por la reina ante la ausencia de sucesor al trono.

Rojas gustaba mucho de estudiar las relaciones de amistad entre caballeros a través de los argumentos de comedias como *No hay amigo para amigo*. En el género palatino *ND* esboza una amistad tan fuerte y sincera que sus protagonistas evitan la confrontación en duelo a pesar de tener aparentes razones para ello, mientras que *NI* don Fernando, siempre acompañado por la buena ventura, ayuda de manera incondicional a don Juan, agraciado con una aureola de mala suerte que le impide llevar a cabo cualquier plan.

La mayor presencia o importancia de un tema sobre los demás nos lleva a establecer una clasificación de las comedias palatinas de Rojas en tres grandes grupos:

MA, *BV*, *NP*, *EA*, *MF* y *PR* como composiciones predominantemente de tema amoroso y en las que encontramos una mayor presencia de recursos del enredo.

ND y *NI*, donde, como veíamos, predomina el análisis de los lazos de amistad entre caballeros.

CF, *HD*²² y *MM*, centradas en los conflictos de poder.

²² A pesar de que el componente amoroso tiene un peso importante dentro de la obra, consideramos que las cuestiones de poder derivadas de las relaciones amorosas guían la acción desde el comienzo. Más aún, encontramos una menor presencia de los recursos del enredo, característica unificadora de las piezas agrupadas dentro del primer subconjunto.

CONCLUSIÓN

Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla, al igual que las de sus contemporáneos, llevan a los escenarios una serie de conflictos que, en cierta medida, rebasan los límites de lo creíble impidiendo, consecuentemente, que los espectadores trasladen los sucesos que contemplan a la vida real. Las herramientas que permiten al dramaturgo trasladar al espectador a un mundo alejado de su realidad más cercana son los rasgos que hemos analizado a lo largo de todo el trabajo. El alejamiento espaciotemporal, el extracto social de los personajes, los espacios de la acción y la utilización de los temas amorosos y de poder son los engranajes que conforman un mundo palatino que resulta extraño o exótico para el hombre barroco. Yong-Wook Yoon²³ lo explica mediante el concepto de lo «diferente» de Olson: factores como la lejanía espacial o el rango social de los personajes impiden que los espectadores empaticen con ellos y puedan contemplar los conflictos surgidos desde una posición superior que salvaguarde el efecto cómico.

Paradójicamente, el efecto de lo «diferente» se produce dentro de una obligada verosimilitud. El exotismo de la comedia palatina es uno de los elementos indispensables para la construcción de la ficcionalidad, pues dota de veracidad a sucesos que solamente podrían darse en tierras o épocas lejanas para el espectador y, por lo tanto, serían impensables en su vida cotidiana²⁴.

Sea como fuere, a través del presente estudio ha quedado patente la existencia de un corpus palatino dentro de la producción cómica de Francisco de Rojas Zorrilla que ha permanecido en la sombra durante demasiado tiempo, justa o injustamente, pero que no carece de ciertos retazos de genialidad por los que debe ser tenido en cuenta por los estudiosos del teatro del Siglo de Oro y, más concretamente, por aquellos interesados en el nacimiento y desarrollo de la materia palatina.

Referencias bibliográficas

- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros*, ed. Duncan Moir, Londres, Támesis, 1970.
- BRANCATELLI, Valentina, «El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 527-535.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, Revista de Archivos, 1911), ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.
- , «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 89-103.

²³ Yoon, 2001, pp. 416-417.

²⁴ Yoon, 2002, pp. 161 y ss.

- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Prólogo» a *Peligrar en los remedios*, en Rojas Zorrilla, *Obras completas II, Primera parte de comedias*, coord. Juan José Pastor Comín, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 301-330.
- MACCURDY, Raymond, *Francisco de Rojas Zorrilla*, Nueva York, Twayne, 1968.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, UCLM-Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, ed. E. Olson, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, vol. 2, pp. 867-871.
- YOON, Yong-Wook, «*El perro del hortelano*: arquetipo de comedia», en *Calderón: innovación y legado*, ed. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 411-424.
- , *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2002.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185.

Notas sobre la fecha de composición de *La aurora en Copacabana* de Calderón

José Elías Gutiérrez Meza

GRISO-Universidad de Navarra

Se han propuesto diversas hipótesis sobre la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*. Mientras unas la han relacionado con la vida personal del poeta, otras la han conectado con ciertas fechas del desarrollo del culto de la Virgen de Copacabana en Madrid. En la línea de las interpretaciones políticas de las comedias mitológicas, una tercera propuesta, esgrimida por Hernández Araico, vinculó su composición con ciertos acontecimientos de la vida cortesana. Asimismo, también se ha intentado datar la comedia a partir de sus rasgos métricos, temáticos y escenográficos¹.

DATAACIONES A PARTIR DE LA VIDA DE CALDERÓN

Su ordenación sacerdotal significó un importante cambio en su vida, tanto a nivel personal como artístico. En este sentido, la datación más temprana de la comedia fue propuesta por Valbuena Briones, quien consideraba que su composición estuvo relacionada con la toma de órdenes por parte del poeta. Así, el crítico la fechaba entre octubre de 1650 y setiembre de 1651:

El insigne escritor ingresó en la Orden Tercera de San Francisco en la que recibió un hábito en el octubre de 1650. Sin embargo, la cédula real que le permitió ejercer como sacerdote no fue firmada hasta el 18 de setiembre de 1651 [...]. Durante el período de espera, la producción teatral del autor se orientó hacia la devoción mariana. Compuso tres dramas en loor de

¹ Sobre estos puntos, véase Hilborn, 1938, pp. 67-68 y el estudio que acompaña la edición de Engling de *La aurora en Copacabana* (1994, pp. 48-52). Asimismo, un acercamiento más completo y actualizado a este tema aparece en Gutiérrez Meza, 2012.

Nuestra Señora: *La aurora en Copacabana*, de tema americano; *La Virgen de los Remedios*, y *La Virgen de la Almudena*, primera y segunda parte².

Por distintos motivos Hartzzenbusch postuló que la composición no debió ser posterior a 1651. Al parecer del estudioso, *La aurora en Copacabana* no fue una fiesta real, por lo que tuvo que ser escrita antes de la ordenación de Calderón, tras la cual el poeta solo escribió autos y fiestas reales³. De la misma manera, Pagés consideró 1651 como probable fecha de su composición⁴. En cambio, Parker llamó la atención sobre el equívoco en el género de la comedia: «Hartzzenbusch was wrong in saying it was not a court play» y propuso que la comedia fue compuesta entre 1655 y 1665⁵. Una datación similar postuló Ruíz Ramón:

Calderón escribió *La aurora en Copacabana* a mediados o a finales de la década del 50, cuando habiendo dejado ya de producir regularmente para los corrales, crea sus grandes espectáculos sacros o mitológicos en los que su genio de constructor de complejos y hermosos mundos teatrales, a los que hoy no tendríamos reparo de llamar «teatro total», alcanza muy altas cotas⁶.

En todo caso, sobre el cambio en la producción dramática de Calderón tras su ordenación sacerdotal, Cruickshank ha apuntado:

Al comienzo de este período, siguió componiendo comedias de situación del tipo de las escritas treinta años antes, como *También hay duelo en las damas* (1652-1653) y *Cada uno para sí* (1653?), o comedias palaciegas como *Dicha y desdicha del nombre* (antes de 1660) y *Mujer, llora y vencerás* (para el Carnaval de 1660). A partir de 1660 no escribió ya ninguna de esas características, y sí más piezas mitológicas, aunque su revisión de *Cada uno para sí* data de 1665-1670. Hubo también comedias de historia antigua como *El segundo Escipión* (1676), *Duelos de amor y lealtad* (1678) y *Las armas de la hermosura* (1678, y no 1652, según suele aceptarse comúnmente)⁷.

Por otra parte, para respaldar un interés personal de Calderón hacia la composición de la comedia, la crítica ha llamado la atención sobre la inclusión en el inventario de sus bienes de una «imagen» de la Virgen de Copacabana⁸, sin tomar en cuenta las características de la misma: «Pesa un relicario de plata, con dos puertas entornadas, cinceladas, y con una imagen de Nuestra Señora de Copacabana dentro, 1 marco, 1 onza y 1 ochava; monta a la ley 74 reales de plata»⁹. En este sentido, como Aszyk señaló:

² Valbuena Briones, 1977, pp. 199-200.

³ Hartzzenbusch, 1858, pp. 676-677.

⁴ Pagés, 1958, p. 300.

⁵ Parker, 1983, p. 262, n. 4.

⁶ Ruíz Ramón, 1988, p. 132.

⁷ Cruickshank, 2011, pp. 464-465.

⁸ Este es el caso de Beutler y Eguiarte Bendímez. La primera se refiere al relicario como «estatua» (1998, p. 68), mientras que el segundo lo llama «imagen de plata» (2002, p. 194).

⁹ Pérez Pastor, 1905, p. 424.

aquella imagen formaba parte de un relicario enmarcado en plata que, por pesar poco, no presentaba mucho valor [...]. No obstante, aquel tenía que ser un objeto cuidadosamente elaborado, lo cual se deduce de su descripción [...]. Los críticos ignoran tales características y parecen fijarse solo en la «imagen de Copacabana», viendo en esta el testimonio de «importancia» que para el poeta debió tener la mencionada advocación mariana¹⁰.

Sobre el origen de este relicario, Valbuena sugirió que habría llegado a manos del poeta por medio de Diego Calderón: «es probable que este hermano mayor despertara la imaginación del poeta con sus relaciones sobre América»¹¹. Esta posibilidad también ha sido desestimada por Aszyk:

Diego tuvo que marcharse hacia 1611, en 1612 se encontraba allí, pero en 1614 ya estaba de vuelta en Madrid. Prescindiendo de las causas de aquel viaje y la poca religiosidad del joven, nos preguntamos si a comienzos del siglo XVII fue posible conseguir en México un relicario de Copacabana [...] Por estas fechas el culto a la Virgen de Copacabana apenas empezaba a difundirse fuera de la parte que hoy constituyen Bolivia y Perú¹².

Por ello, de acuerdo con la investigadora, lo más probable es que el relicario haya llegado más tarde a manos de Calderón y por medio de algún religioso agustino, como Miguel de Aguirre, quien en 1652 trajo a Madrid las copias de la milagrosa talla¹³. Asimismo, sobre el interés personal del poeta por esta advocación mariana que la posesión del relicario supuestamente demostraría, Aszyk ha anotado:

el relicario que aquí nos interesa no es el único y en el inventario se enumeran varios más, al igual que, aparte de la imagen de la Virgen de Copacabana, aparecen allí otras y numerosas representaciones de Nuestra Señora en sus múltiples advocaciones, asimismo numerosas imágenes de Cristo y de otras figuras sagradas. Sacar, a partir de este conjunto tan variado de objetos de arte religioso, la conclusión acerca de las preferencias de su propietario parece poco justificado¹⁴.

Es cierto que, como afirma la investigadora, en el inventario se enumeran distintas imágenes de advocaciones marianas (Nuestra Señora Dolorida, Nuestra Señora de la Rosa, de la Concepción, de la Asunción, de la Soledad y de la Almudena), las cuales corresponden al grupo de pinturas y láminas de Claudio Coello¹⁵. Sin embargo, el relicario de la Virgen de Copacabana, al contrario de lo indicado por Aszyk, sí es el único objeto de este tipo que aparece en la tasación de la plata¹⁶, por lo que no se puede

¹⁰ Aszyk, 2005, p. 218.

¹¹ Valbuena Briones, 1977, p. 200.

¹² Aszyk, 2005, pp. 218-219. Al respecto, Cruickshank anota 1608 como año de inicio del viaje de Diego Calderón (2011, p. 66). Asimismo, Cotarelo especuló sobre la poca religiosidad del joven a partir de las estrictas indicaciones que su padre dejó en su testamento (2001, pp. 74-75)

¹³ Aszyk, 2005, p. 219. Sobre su vida, véase San Francisco, 1756, pp. 67-73.

¹⁴ Aszyk, 2005, p. 218.

¹⁵ Pérez Pastor, 1905, pp. 425-427.

¹⁶ Pérez Pastor, 1905, pp. 420-425. Se mencionan distintos objetos de cubertería y vajilla, pero entre los objetos de carácter religioso solo aparecen el relicario y una cruz. También se cuentan varias veneras, adornadas con cruces de Santiago.

desestimar que el mismo haya tenido una especial importancia para su dueño, como Zugasti sugirió¹⁷.

DATAACIONES A PARTIR DEL CULTO DE LA VIRGEN DE COPACABANA

Hill relacionó la composición de la comedia con la dedicación de una capilla en Madrid a la Virgen de Copacabana en 1652¹⁸, pues como Bergman apuntó: «it is reasonable to associate composition of the play with the inauguration of the shrine to Our Lady of Copacabana»¹⁹. En esta misma línea, Beutler²⁰ y Dixon²¹ sugirieron la fecha de 1662 siguiendo lo anotado por fray Andrés de San Nicolás en el prólogo de su *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana* (1663):

La ocasión de haberse colocado en este Convento de los Descalzos de Nuestro Padre San Agustín a veinte y uno de noviembre del año pasado de mil seicientos y sesenta y dos, una imagen de Nuestra Señora de Copacabana, copia de aquella muy milagrosa que está en el corazón del Perú, animando como tal a sus partes y provincias, haya dado motivo para que [...] hayamos determinado referir [...] las grandezas de esta imagen [...]

Débase verdaderamente el principio y el aumento de que hoy goza en esta corte y otras partes al devoto pecho del reverendísimo padre maestro fray Miguel de Aguirre, catedrático de Prima de Escritura de la Universidad de Lima y calificador del Santo Oficio, hijo benemérito de la insigne provincia de nuestros padres observantes del Perú, pues no contento con haber traído en su compañía, desde los apartados hemisferios de las Indias, una imagen tocada a la mesma de Copacabana y expuéstola para bien público y consuelo de los fieles en el religiosísimo Colegio llamado de doña María de Aragón, con expensas bien crecidas, cuando estuvo en Roma el año en que fue electo general de toda la Orden el reverendísimo padre maestro fray Pablo Luchino de Pesaro, puso otra con solemne ostentación en nuestro Hospicio de San Ildefonso, celebrando allí la misa el ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Ambrosio Landucio, obispo de Porfirio y dignísimo sacristán pontificio.

Causó esta fiesta con la relación de la recién conocida señora tal fervor en la piedad del Duque de Sermonera, don Francisco Cayetano, que haciendo sacar de ella un transumpto muy al vivo, le tuvo en su palacio, con tanta fe y reverencia que luego comenzó a manifestar Dios en él maravillas superiores, según consta de una información hecha en la villa de Cisternas el año de mil y seiscientos y sesenta ante Jacobo Catenas de Nomento.

Después en España el mismo reverendísimo padre maestro fray Miguel de Aguirre determinó poner otro, como lo hizo en nuestro Colegio de Alcalá de Henares, reservando por remate, al parecer, todo el resto de su afecto para echarlo aquí en Madrid con la fábrica de la sumptuosa capilla que desde los fundamentos ha levantado en honra y gloria de la Virgen, su abogada, eternizando así su nombre según aquello de Ovidio: *En memorem famen, quie bene gessit habet*.

De este modo, al parecer de Dixon: «This volume not only must be regarded as another possible source of our play, but more interestingly suggests that the latter may

¹⁷ Zugasti, 2001, p. 434.

¹⁸ Cit. Hernández Araico, 1996, p. 260, n. 31.

¹⁹ Bergman, 1982, p. 76, n. 10.

²⁰ Beutler, 1998, pp. 67-68. La investigadora, aunque no menciona la obra de San Nicolás, sigue a García Álvarez, quien cita al fraile (1980-1981, p. 186, n. 23)

²¹ Dixon, 1998, p. 265.

have been commissioned to celebrate the same event»²². Sin embargo, como se desprende del citado prólogo, esta no fue la única imagen que se entronizó en Madrid. Aguirre, quien desempeñó un papel importantísimo en la difusión del culto de la Virgen de Copacabana, instaló tres imágenes suyas en Madrid y una en Roma: la primera fue expuesta en el Colegio de doña María de Aragón. Al respecto, Rípodas apunta: «El lunes 8 de abril de 1652, tras una procesión por el claustro, con asistencia del nuncio se colocó la imagen en el altar mayor y se celebraron las vísperas de un solemne octavario»²³, y sobre lo mismo, Aszyk indica: «asistió Gulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, nuncio de Su Santidad en España, y que durante ocho días la música de la capilla real acompañaba las celebraciones»²⁴. A esta primera imagen se referiría Hill y también Gisbert, para quien Calderón tuvo que informarse de Aguirre para componer la comedia²⁵.

La segunda imagen fue instalada en el Hospicio de San Ildelfonso en Roma el 8 de diciembre de 1655²⁶; la tercera, en el Colegio de Alcalá de Henares; y la cuarta, en una capilla levantada en el convento agustino el 21 de noviembre de 1662, motivo de la obra de San Nicolás. En 1664 se produjo la muerte de Aguirre y, de acuerdo con Luis de Jesús en su sermón para sus pompas fúnebres, tenía en ese momento otra imagen: «en la celda para colocarla en Mancera, cuya capilla y retablo se está obrando»²⁷. Por ello, Rípodas considera: «es casi seguro que para 1665 estuviera entronizada la imagen». Asimismo, Gabriel de León, en su *Compendio de la esclarecida y gloriosa imagen de Nuestra Señora de Copacabana, Patrona del Perú* (1663): «cuando viene recordando los milagros de varias imágenes de Indias y de Europa, incluye una de Irún de Vizcaya y otra de “Mansilla en Castilla la Vieja, cerca de León”»²⁸.

Descartando la imagen instalada en Roma, como Rípodas señala: «Entre 1652 y 1665 en España se entronizaron por lo menos seis “retratos” de Nuestra Señora de Copacabana»²⁹. A estas imágenes habría que sumar la encargada por el Duque de Sermonera para su palacio en Cisternas, mencionada en el prólogo de San Nicolás. Por ello, ante este número considerable de imagen instaladas en España durante aquellos años, no solo se puede especular, como propusieron Beutler y Dixon, que *La aurora en Copacabana* pudo ser un encargo destinado a acompañar a la entronización de la imagen en el convento agustino en 1662, sino también a alguna de las anteriores y posteriores entronizaciones realizadas tanto en Madrid como en toda España.

La rápida importancia que cobró este culto mariano en Madrid tras la colocación de su primera imagen queda demostrada por lo que Rípodas recoge:

²² Dixon, 1998, p. 265.

²³ Rípodas, 1995, p. 49. Sobre los datos que sigue para esta datación, véanse las notas 5 y 6 de la citada página.

²⁴ Aszyk, 2005, p. 225.

²⁵ Gisbert, 1984, p. 27.

²⁶ Rípodas, 1995, p. 53, n. 11.

²⁷ Mi agradecimiento a Daisy Rípodas, quien me proporcionó esta información, junto con la cita del *Sermón en las solemnes honras que el religiosísimo convento de Recoletos Agustinos de Madrid hizo al reverendísimo P.M.F. Miguel de Aguirre* de Luis de Jesús (1664, f. 6r), y a Andrés Eichmann, por ponerme en contacto con ella.

²⁸ Esta información y la cita del *Compendio* (p. 411) también se las debo a Rípodas.

²⁹ Rípodas, 1995, p. 48.

El prestigio de la advocación cunde en la esfera oficial, pues se le asocia a la concesión de un beneficio a escala del Imperio. Ante la noticia de que una flota inglesa ha pasado a las Indias con intención de saquear a los galeones de Tierra Firme y a parte de la flota de la Nueva España, a mediados de agosto de 1655 el Consejo de Indias le hace una rogativa. Como las naves escapan cuasi milagrosamente, el Cuerpo dispone celebrar en honor de la imagen novomundana una fiesta religiosa que, con asistencia plena de sus miembros y música de la capilla real, ha de realizarse todos los años en el Colegio de Doña María de Aragón³⁰.

En este sentido, en la apoteosis final de la comedia, se señala la participación de una capilla: «y en forma de capilla, cantando delante los músicos, dará vuelta en hombros al tablado la imagen»³¹, por lo que podría haberse tratado de un encargo destinado a acompañar a alguna de dichas celebraciones anuales que se llevaron a cabo a partir de 1655 en el Colegio de doña María de Aragón con la participación de la Capilla Real. Pero, siguiendo este criterio, también pudo haberse encargado para la instalación de la imagen en dicho colegio en 1652, pues como Aszyk anota: «durante ocho días la música de la Capilla Real acompañaba las celebraciones»³².

Se ha relacionado, además, la composición de la comedia con la aparición de otras obras vinculadas con la expansión de esta devoción mariana en Madrid. En este sentido, Lohmann propuso que la *Noticia del recibimiento y entrada de la Reina Nuestra Señora Doña María-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada Villa de Madrid*, publicada en 1650, fue la fuente de inspiración de Calderón. Si a esto se suma la sugerencia del estudioso de que San Nicolás habría escrito su *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana*: «¿incitado por alguna representación de la obra calderoniana?»³³, la comedia habría sido compuesta entre los años 1650 y 1663. Al respecto, García Álvarez cuestionó esta vinculación con la *Noticia*: «no fue única, como quiere Lohmann, la chispa motivadora de este drama de Calderón, sino múltiple»³⁴ y afirmó que el poeta compuso su comedia «seguramente en 1672»³⁵, apoyándose en Medina³⁶. De todas las conjeturas sobre la datación de la comedia, la del crítico chileno es ciertamente la más endeble, pues Medina solo se limitó a mencionar la fecha de publicación de la comedia³⁷ y no conjeturó sobre la de su composición. Asimismo, de acuerdo con el único dato sobre la representación de la comedia durante el siglo XVII que hasta el momento tenemos (como veré a continuación), esta datación está completamente descartada.

DATACIONES A PARTIR DE LA VIDA CORTESANA

La propuesta de Hernández Araico va más allá de la relación con el desarrollo del culto de la Virgen de Copacabana en la Península, pues vincula la génesis de la comedia

³⁰ Rípodas, 1995, p. 51.

³¹ Calderón, *La aurora en Copacabana*, v. 4249 acot.

³² Aszyk, 2005, p. 225.

³³ Lohmann, 1972, p. 71.

³⁴ García Álvarez, 1980-1981, p. 187, n. 27.

³⁵ García Álvarez, 1980-1981, p. 185.

³⁶ García Álvarez, 1980-1981, p. 185, n. 21; p. 187, n. 27.

³⁷ Medina, 1915, p. 136.

con ciertos acontecimientos de la vida de la corte durante la regencia de Mariana de Austria. Así, la calderonista considera:

se vislumbran sugerencias de una intencionalidad más sagaz en Calderón que un simple dogmatismo adulator de la adopción americana del culto mariano que no cumpliera ningún propósito especial en función de la corte y en beneficio personal o profesional del dramaturgo³⁸.

A partir de ello, Hernández Araico lee *La aurora en Copacabana* como una comedia «mitológica» que representa no un mito grecolatino, sino un «mito nacional que resulta más intangible después de la muerte de Felipe IV, durante la crisis que ocasiona, más que de la monarquía, del teatro mismo»³⁹. De este modo, partiendo de la reapertura de los teatros comerciales en 1667 y la «variedad impresionante de recursos visuales y acústicos» que la comedia exhibe, la investigadora postuló que esta habría estado relacionada con el reinicio de la actividad teatral, ordenado por la regente⁴⁰.

Por otra parte, en una anotación del *Diario del Conde de Pötting* (representante diplomático en Madrid del emperador Leopoldo I entre los años 1664 y 1674), correspondiente al 16 de noviembre de 1669, se señala: «Fuime con la condesa a la comedia del origen de Nuestra Señora de Copacabana en las Indias, asunto bellissimo»⁴¹. De acuerdo con Nieto Nuño, editor del diario, Pötting se referiría a *La aurora en Copacabana*⁴². Tomando en cuenta esta sugerencia y la propuesta de Hernández Araico, Zugasti propuso el intervalo entre 1667 y 1669 como probable fecha de composición de la comedia⁴³.

CONCLUSIÓN

Las distintas propuestas organizadas arriba exploran posibles dataciones de *La aurora en Copacabana*, pero sin aportar datos que les permitan salir del campo de lo hipotético. Es posible, como sugirió Valbuena, que Calderón compusiese su comedia entre 1650 y 1651, mientras esperaba la oficialización de su toma de órdenes; pero también pudo escribirla para la entronización de la imagen de la Virgen de Copacabana en el Convento de los Agustinos Descalzos de Madrid en 1662, como Beutler y Dixon propusieron. Asimismo, siguiendo dicha línea, no se puede descartar que su composición estuviese vinculada con las anteriores instalaciones de dicha imagen que se realizaron en Madrid desde 1652, con las celebraciones anuales ordenadas por el Consejo de Indias desde 1655 o con hechos posteriores como el sugerido por Hernández Araico. Por otra parte, aunque no se centran en el entramado histórico de la vida de Calderón, de la corte o en el desarrollo peninsular del culto de Copacabana, las propuestas de Hilborn y Engling, quienes parten de coincidencias métricas, temáticas y escenográficas, tampoco son definitivas. Por ello, considerando la única fecha de representación con la que

³⁸ Hernández Araico, 1996, p. 252.

³⁹ Hernández Araico, 1996, p. 252.

⁴⁰ Hernández Araico, 1996, p. 268.

⁴¹ Nieto Nuño, 1993, vol. 2, p. 73.

⁴² Nieto Nuño, 1993, vol. 2, p. 73, n. 88.

⁴³ Zugasti, 2006, p. 651. Había mencionado antes este dato en Zugasti, 2001, pp. 431-432.

contamos hasta el momento, creo que por el momento no es posible fijar un rango más preciso para la fecha de composición de *La aurora en Copacabana* que el comprendido entre 1652 y 1669.

Referencias bibliográficas

- ASZYK, Urszula, «*La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca: en torno a las fuentes de inspiración», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. C. Mata y M. Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. 1, pp. 217-230.
- BERGMAN, Hannah, «Ironic views of marriage in Calderón», en *Approaches to the theater of Calderón*, ed. M. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 65-76.
- BEUTLER, Gisela, «Pedro Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 63-74.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, ed. E. Engling, London, Tamesis Books, 1994.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001.
- CRUICKSHANK, Don, *Calderón de la Barca: su carrera secular*, trad. J. L. Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DIXON, Victor, «Reseña» a la ed. de *La aurora en Copacabana*, de E. Engling, *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 75, 1998, pp. 264-266.
- EGUIARTE BENDÍMEZ, Enrique, «América dentro de la obra de Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*», en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 181-196.
- GARCÍA ALVAREZ, César, «Las fuentes de *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca», *Revista Chilena de Literatura*, 16-17, 1980-1981, pp. 179-213.
- GISBERT, Teresa, «El ídolo de Copacabana. La Virgen María y el mundo mítico de los aimaras», *Yachay*, 1, 1984, pp. 25-39.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, *Edición crítica y estudio literario de La aurora en Copacabana de Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012. Tesis doctoral.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «La teatralización calderoniana de un mito americanohispano: *La aurora en Copacabana*, compendio de recursos teatrales en oportuna escenificación», en *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 2, pp. 251-268.
- HILBORN, Harry, *A chronology of the plays of Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, «Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre el Perú», *Fénix*, 22, 1972, pp. 69-73.
- MEDINA, José Toribio, «Prólogo», en *Dos comedias famosas y un auto sacramental*, Santiago de Chile/Valparaíso, Soc. Imprenta-Litografía Barcelona, 1915, pp. 5-149.
- NIETO NUÑO, Miguel, ed., *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Madrid, Biblioteca Diplomática Española, 1990-1993, 2 vols.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio, «El Nuevo Mundo en una obra de Calderón», *Cuadernos hispanoamericanos*, 170, 1958, pp. 299-319.
- PARKER, Alexander, «The New World in the autos sacramentales of Calderón», en *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum*

70. *Geburtstag*, ed. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 261-269.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, «Presencia de América en la España del Seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana», *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura*, 2, 1995, pp. 47-78.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- SAN FRANCISCO DE ASSIS, Pedro de, *Historia general de los Padres Agustinos Descalzos del Orden de los Ermitaños del gran padre y doctor de la Iglesia san Agustín de la Congregación de España y de las Indias*, coord. P. de San Francisco de Assis, Zaragoza, Francisco Moreno, 1756, vol. 4.
- SAN NICOLÁS, Andrés de, *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, portento del Nuevo Mundo ya conocido en Europa*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón», *Arbor*, 381-384, 1977, pp. 199-213.
- ZUGASTI, Miguel, «De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *Calderón. Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra*, ed. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, 2001, pp. 425-450.
- , «La elaboración del icono de la Virgen de los Reyes en el auto calderoniano *El santo rey don Fernando (Segunda parte)*», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. I. Arellano y E. Cancelliere, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2006, pp. 637-666.

Notas sobre la antroponimia cómica en Calderón

Isabel Hernando Morata

Universidad de Santiago de Compostela

Quizá el más célebre de todos los graciosos calderonianos sea el de *La vida es sueño*, Clarín. En cuatro comedias más de Calderón hay un personaje del mismo nombre, el cual comparte escenario con otros agentes cómicos¹: Rústico² en *Celos aun del aire matan*, Moscón en *El mágico prodigioso*, Lebel y Franchipán³ en *El mayor encanto amor* y Sabañón y Pantuflo en *Los tres mayores prodigios*⁴. Todos los nombres propios citados tienen algo en común: ninguno es neutro, como pueden serlo Diego o Inés, sino que indican una cualidad del personaje. Desde Lessing se conoce como «nombres parlantes» a estos antropónimos que describen moral o físicamente a su poseedor⁵. De este modo, Clarín señala un carácter locuaz e indiscreto, pues, como dice el gracioso así llamado en *La vida es sueño*, «si el tal Clarín suena, / podrá decir cuanto pasa / al Rey, a Astolfo y a Estrella»⁶; Rústico es sinónimo de sencillo y campestre⁷, y Moscón, además de significar 'mosca grande', se refiere en la época a un hombre que logra lo que desea haciéndose pasar por tonto⁸.

¹ Estas y otras observaciones sobre los nombres parlantes se apoyan en la lista de graciosos confeccionada por Tyler y Elizondo, 1981, pp. 437-439.

² Tyler y Elizondo, 1981, p. 471 clasifican a Rústico como «villano».

³ Tyler y Elizondo, 1981 no recogen a Franchipán en la lista de graciosos ni en la de villanos.

⁴ Tyler y Elizondo, 1981, p. 470 consideran a Clarín en *Los tres mayores prodigios* no como gracioso sino como villano.

⁵ López López, 1989, p. 12.

⁶ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, p. 49. Sobre la denominación de Clarín ver Lauer, 2002, pp. 153-154.

⁷ *Autoridades*, 1737.

⁸ *Autoridades*, 1734. Respecto a Sabañón, *Autoridades*, 1739 recoge que «Comer como un sabañón» es una «frase familiar, que comúnmente se aplica al que come mucho». Por último, Pantuflo, también según

Ya Aristóteles observa en su *Poética* la importancia de la onomástica para determinar el carácter del personaje⁹; en el s. IV d. C. Donato indica que los nombres de persona en las comedias deben ajustarse a una etimología capaz de sugerir significados¹⁰. Plauto¹¹ inaugura la tradición de la antroponimia significativa, que recorre la literatura desde la comedia latina hasta la actualidad¹². El objetivo de este trabajo es observar la presencia en las comedias calderonianas de los nombres parlantes y de otros nombres que, aun no perteneciendo con claridad a esta categoría, pues no se refieren a una característica del personaje, poseen contenido semántico. El campo de estudio se limita, como se ha dicho, a las comedias, pues la onomástica de los autos sacramentales y del teatro breve tiene un carácter especial y no es posible detenerse ahora en ella¹³.

La mayor parte de estos antropónimos con significado pertenecen a los graciosos, si bien algunas damas poseen nombres como Aurora o Estrella que —igual que ocurre con otros tantos nombres femeninos de hoy en día— tienen un referente en la realidad. En los graciosos este tipo de antropónimos evidencian un rasgo siempre degradante: cobardía, estupidez, indiscreción o fealdad física¹⁴. La relación entre el apelativo y la cualidad que señala puede ser de diverso tipo:

En algunos casos el vínculo es directo. Son adjetivos como Bato, el gracioso de *Eco y Narciso* y de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, definido como ‘Hombre tonto, o rústico y de pocos alcances’¹⁵; Chato en *La hija del aire I y II* y *Judas Macabeo*, ‘Persona que tiene las narices hundidas, cortas y anchas’¹⁶, o Malandrín en *Amado y aborrecido* y *El castillo de Lindabridis*, ‘Malhechor, ruin y bellaco’¹⁷.

Otros nombres propios indican una cualidad del gracioso por metonimia, pues se refieren a objetos o realidades cuyas características se aplican al personaje. Ejemplos de esta clase son el mencionado Clarín, que, como el instrumento musical, suena y proclama información a los cuatro vientos; Pasquín en varias comedias, como en *Las*

Autoridades, 1737, denota un tipo de calzado. Como se verá, Sabañón, pese a tener un referente en la realidad, no es propiamente un nombre parlante pues no subraya un rasgo concreto del personaje.

⁹ López López, 1989, p. 5.

¹⁰ López López, 2003a, p. 32.

¹¹ Sobre la onomástica plautina ver: Martín Fernández, 1977; López López, 1989 y López López, 2003a.

¹² Pueden verse las aportaciones sobre nombres parlantes en Cicerón —López López, 2003b—, los libros de caballerías españoles —Marín Pina, 1990—, Gracián —Spitzer, 1991—, Quevedo —Iventosh, 1961a—, Tirso de Molina —Abrams, 1967—, Remiro de Navarra —Iventosh, 1961b—, los escritores realistas españoles —Amores, 2010— o Muñoz Seca —Martínez Sariago, 2004-2005.

¹³ Siles, 2003, p. 220 advierte cómo Cervantes juega con la comicidad de los nombres parlantes en *El retablo de las maravillas*. Sobre la antroponimia en la literatura puede consultarse Arellano, 1986b; en el teatro clásico: De José Prades, 1963; en Lope de Vega: Morley y Tyler, 1961, y, en Calderón: Tyler y Elizondo, 1981 y Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2002; también realiza importantes anotaciones sobre los nombres parlantes calderonianos Navarro González, 1981 en su artículo sobre el lenguaje de la comicidad en este dramaturgo.

¹⁴ Lo mismo advierte Navarro González, 1981, p. 118.

¹⁵ *Diccionario de la Real Academia*, 1884.

¹⁶ *Autoridades*, 1729.

¹⁷ *Autoridades*, 1734. Más nombres de este tipo son: Batillo en *El hijo del Sol Faetón*, Calabazas en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Malacuca en *El mayor monstruo del mundo*, Morlaco en *Duelos de amor y lealtad* y *La exaltación de la cruz*, Moscón en *El mágico prodigioso* y Rústico en *El laurel de Apolo*.

armas de la hermosura o *El conde Lucanor*¹⁸, pues, al igual que estos escritos satíricos que se cuelgan de las paredes, el gracioso resulta en muchas ocasiones mordaz y crítico¹⁹; o Lirón en *El monstruo de la fortuna*, a quien se atribuye el «vicio» de la pereza de ese animal, conocido por dormir durante todo el invierno²⁰.

Por último, ciertos antropónimos con significado no se refieren ni directa ni indirectamente a un rasgo moral o físico del personaje, o este no se ha podido adivinar. De José Prades los considera «nombres de significación cómica»²¹ y Navarro González «nombres grotescos»²²: ciertamente, estos sustantivos resultan ridículos y divertidos al constituirse como nombres propios: Cojín en *No hay que creer ni en la verdad*, Escarpín en *Los dos amantes del cielo* o Ponleví —un tipo de tacón de zapato— en *La banda y la flor*²³.

A esta función de los nombres con significado de caracterizar o, más aún, caricaturizar, a los personajes que los portan ha de sumarse otra, la de promover juegos verbales basados en su contenido semántico. Los ejemplos son numerosos: en *Amor, honor y poder*, el Rey se sorprende del nombre de su interlocutor, Tosco, quien por su parte no duda en utilizarlo como simple adjetivo cuando le conviene:

REY	¿Quién eres?
TOSCO	Tosco, señor.
REY	¿Y el nombre?
TOSCO	Tosco.
REY	¿Qué quieres?
TOSCO	Quiero lo que tú quisieras.
REY	Traidor.
TOSCO	So Tosco traidor ²⁴ .

En *El escondido y la tapada* se explotan los dos significados que tiene en la época el nombre del gracioso, Mosquito: insecto y aficionado a la taberna²⁵; al comienzo de la primera jornada, Beatriz llama «borracho» al conductor del coche en el que viaja y que acaba de volcar, y Mosquito se da por aludido:

LISARDA	Para.
BEATRIZ	Tente,

¹⁸ También en *La cisma de Ingalaterra, La fiera, el rayo y la piedra y Los tres afectos de amor*.

¹⁹ La comparación la establecen Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2002, p. 400.

²⁰ Otros nombres de esta clase son: Candil en *El galán fantasma*, Capricho en *Basta callar y El José de las mujeres*, Guarín en *La puente de Mantible*, Juanete en *El pintor de su deshonra*, Meco en *Amigo, amante y leal* o Sabañón en *En la vida todo es verdad y todo mentira* y *Los tres mayores prodigios*.

²¹ De José Prades, 1963, pp. 59-60. La estudiosa no separa estos antropónimos de otros aquí situados en los grupos anteriores, como Lirón.

²² Navarro González, 1981, p. 118. Este autor tampoco los distingue en un grupo distinto de otros nombres como Chato o Sabañón.

²³ También pertenecen a este grupo: Alcuzcuz en *Amar después de morir y El gran príncipe de Fez*, Cojín en *No hay que creer ni en la verdad*, Chocolate en *Gustos y disgustos no son más que imaginación* o Dinero en *Mejor está que estaba*.

²⁴ Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, p. 951. Hay otro juego verbal con Tosco en esta misma comedia en la p. 952.

²⁵ *Autoridades*, 1734.

borracho, ¿qué haces?
 CÉSAR Espera...
 MOSQUITO Por mi nombre me llamaron²⁶.

Y, al comienzo de la segunda jornada, agobiado por no poder salir de la casa donde permanece escondido con su amo César, exclama:

MOSQUITO Pues no hay puerta ni ventana,
 guarda, patio ni agujero,
 por donde salga un mosquito.
 Dígalo yo²⁷.

El gracioso Guarín, cuyo nombre significa 'puerco pequeño', provoca en *La puente de Mantible* una escena tan ingeniosa como absurda al declarar que, como señala su antropónimo, es un cerdito y por ello no puede ser devorado por el gigante musulmán Galafre:

[GUARÍN] ... conviene saber
 si es que los gigantes son
 moros.
 GALAFRE Sí.
 GUARÍN Pues no podré
 ser yo tu manjar.
 GALAFRE ¿Por qué?
 GUARÍN Porque yo soy un lechón²⁸.

El asustado Chocolate de *Gustos y disgustos son no más que imaginación* da lugar a una broma escatológica cuando confiesa:

CHOCOLATE El ostentarme gallina
 es muy mejor.
 REY Pues ¿quién eres?
 CHOCOLATE Un Chocolate que agora
 todo es cacao cuanto tiene²⁹.

²⁶ Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, p. 102. Se recurre otra vez al valor de borracho de «mosquito» en la pieza, pp. 167-168.

²⁷ Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, p. 137. Otros juegos verbales con nombres parlantes del tipo de Tosco y Mosquito se hallan en Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, p. 153, con Rústico y Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, p. 336, con Chato.

²⁸ Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, p. 528. Hay otra broma con el nombre de Guarín en esta comedia en la p. 504. Otros chistes con nombres como este se encuentran en Calderón de la Barca, *Basta callar*, p. 1292, con Capricho; Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, p. 49, pp. 72-73 y p. 78, con Clarín y Calderón de la Barca, *Los tres mayores prodigios*, p. 1032, con Sabañón.

²⁹ Calderón de la Barca, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, p. 1083. Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2002, p. 135 proponen una interpretación diferente del nombre de Chocolate: «Tal nombre sugiere que el personaje pudiera ser representado por un negro y podría ser una influencia hispanoamericana. Chocolate dice ponerse del color del cacao frente a una situación difícil». Más chistes con antropónimos de este tipo se localizan en Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, p. 331, con Pastel y Tabaco y Calderón de la Barca, *Mejor está que estaba*, p. 861, con Dinero.

También los nombres femeninos con contenido semántico motivan esta clase de juegos verbales, si bien en este caso no son ocurrencias humorísticas sino ejercicios de retórica amorosa³⁰. Calderón es consciente de esta afición suya por aprovechar la semántica de los nombres femeninos y se parodia a sí mismo con notable autoironía, igual que hace con otros hábitos y convenciones teatrales³¹. Así ocurre en *Lances de amor y fortuna*, donde el gracioso Alejo se vale del significado de Aurora para rendir cortesía a la mujer así llamada:

[ALEJO] mas no fuérades Aurora
 a no haberme deslumbrado³².

A pesar de que antes había reprendido a su amo Rugero por abusar de la misma fórmula:

RUGERO Es Aurora...
ALEJO No prosigas,
 que estás obligado ahora
 al *conceto* del aurora
 y no quiero que le digas³³.

Para el dramaturgo, por tanto, estos juegos de palabras son «conceptos», es decir, sentencias agudas y sorprendentes. La broma que en la comedia *Basta callar* efectúa el gracioso con el nombre de su señor César precisa aun más cómo concibe Calderón este recurso:

MARGARITA ¡Ah, sí! Ya no me acordaba.
 ¿Criado de César no eres?
CAPRICHIO César, mi dueño se llama,
 que es lo mismo que llamarse
 una negra Mariblanca.
MARGARITA ¿Cómo?
CAPRICHIO Como César dice
 vitorias, triunfos y palmas;
 y él toda su vida ha sido
 desdichas, penas y ansias;
 aunque digo mal, pues desde
 que sin estar enojada
 ni haberte reconciliado
 con él le volviste el habla,
 todo es dichas y venturas.

³⁰ Ver los juegos verbales en Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, p. 763 y p. 805, con Sirena; Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, p. 1091, con Fénix; Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, p. 60, p. 65 y p. 95, con Estrella y Calderón de la Barca, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, p. 523 y p. 517, con Luna.

³¹ Véase Cull, 1993; De la Granja, 1997 e Iglesias Feijoo, 2002.

³² Calderón de la Barca, *Lances de amor y fortuna*, p. 684.

³³ Calderón de la Barca, *Lances de amor y fortuna*, p. 675. La cursiva es mía. En la misma comedia hay dos alusiones más al significado de Aurora, p. 680 y p. 697.

FLORA *No tu buen humor se valga,
para jugar del vocablo,
de equívocos; que no falta
quien diga que no es su nombre
César*³⁴.

Flora llama «valerse de equívocos para jugar al vocablo» a la sagaz observación del gracioso sobre el nombre de su amo. Por tanto, a estos usos de los nombres propios Calderón los califica de «equívocos y juegos verbales», esto es, exhibiciones de agudeza y muestras de ingenio. Además, la referencia de Flora al «buen humor» descubre que la hilaridad está detrás de estas ocurrencias.

Los nombres parlantes de los personajes no son los únicos antropónimos que Calderón explota con fines cómicos. En efecto, destaca la frecuencia con que los personajes humildes estropean vocablos cultos, entre los que se hallan nombres de la Antigüedad³⁵: Lebrón, gracioso de *La fiera, el rayo y la piedra*, llama a Anajárete «señora Ana Juárez»³⁶ y Semíramis es apelada en *La hija del aire I* «Seismaravedís» por Chato³⁷. También a partir de nombres propios construye Calderón ciertos neologismos: en *La vida es sueño*, Clarín, les dice a los soldados que lo han confundido con Segismundo: «vosotros fuisteis quienes me segismundásteis»³⁸ y el agente cómico de *El mayor monstruo del mundo*, Malacuca, cree que algún ángel errado lo «aristoboló»³⁹, esto es, lo convirtió en Aristóbolo, otro personaje de la comedia. Por último, hay juegos verbales basados en el significante del antropónimo o en una ingeniosa separación de palabras: Malandrín, gracioso de *El castillo de Lindabridis*, confiesa que prefiere un «lindo brindis» a Lindabridis⁴⁰ y Clarín, personaje de *El mágico prodigioso*, le pide a su amada Livia que llegue al «na» y así será «liviana»⁴¹.

Calderón no es el único dramaturgo del Siglo de Oro que se vale de la denominación significativa, si bien la importancia de este procedimiento varía de unos autores a otros: por ejemplo, en Lope, la gran mayoría de los antropónimos cómicos pueden considerarse neutros⁴², pero no así en otros dramaturgos como Villaizán, Armendáriz⁴³, Rojas Zorrilla o Moreto⁴⁴. Efectivamente, esta peculiar onomástica se enmarca en una tradición literaria con origen en la Antigüedad cuyo valor ha sido apreciado por creadores de todos los tiempos; como afirma Arellano: «El nombre propio [...] en la literatura se carga de sentidos a través de diversos modos de remotivación, y se hace “le

³⁴ Calderón de la Barca, *Basta callar*, p. 1230. Sobre los antropónimos femeninos que comienzan con «Mari», ver Calero Fernández, 1992.

³⁵ Navarro González, 1981, p. 119 asegura que este es un recurso utilizado desde Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Lope de Rueda y Cervantes.

³⁶ Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, p. 1186.

³⁷ Calderón de la Barca, *La hija del aire I*, p. 650.

³⁸ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, p. 80.

³⁹ Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, p. 576.

⁴⁰ Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, p. 156.

⁴¹ Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 753.

⁴² Morley y Tyler, 1961, pp. 580-582. Apenas se aprecian nombres con significado entre los graciosos de Lope; solo he podido señalar como tales Chuzón, Guarín, Mirón, y Pedrisco.

⁴³ De José Prades, 1963, p. 63, p. 161

⁴⁴ Navarro González, 1981, p. 118.

prince des signifiants”, proporcionando múltiples informaciones acerca del portador y su papel en la estructura de la obra»⁴⁵.

En síntesis, en Calderón los nombres parlantes caracterizan a los graciosos; ahora bien, no tienen una función semántica tan sobresaliente como en la comedia latina: se puede adivinar que un personaje plautino es liberal y espléndido nada más conocer que se denomina Megadorus pues así lo transmite la etimología de su apelativo⁴⁶, pero de un gracioso se espera que sea pillo o simple, de manera que el hecho de que se llame Malandrín o Rústico poco aporta sobre su función en la comedia. Los nombres femeninos no describen a la dama en ningún modo, a no ser que se fueren interpretaciones sobre la relación entre, por ejemplo, el momento del día conocido como «aurora» y el papel en la obra de la dama bautizada con tal nombre, lo cual siempre merecerá ser puesto en duda.

Tanto con los nombres de graciosos como con los de damas y, ocasionalmente, otros caracteres masculinos, se producen en el diálogo juegos verbales basados en el equívoco de considerar que el personaje es aquello a lo que alude su antropónimo. Estos «juegos del vocablo», como los designa el propio dramaturgo, son una muestra más de las habilidades humorísticas de los graciosos calderonianos⁴⁷ y, en todos los casos, constituyen alardes de ingenio, agudeza verbal y dominio de las palabras.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Fred, «“Catalinón” en *El burlador de Sevilla*: is he Tirso de Molina?», *Hispania*, 50, 1967, pp. 472-478.
- AMORES, Montserrat, «De nombres parlantes y apodos en la novelística española realista», en *Al otro lado del espejo: comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua*, coord. José Manuel Blecua Perdices, Glòria Clavería y Dolors Poch, Barcelona, Ariel, 2010, pp. 219-242.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986a, pp. 47-92.
- , «Semiótica y antroponimia literaria», en *Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. Asociación Española de Semiótica, Madrid, CSIC, 1986b, pp. 53-66.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *Amor, honor y poder*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *Basta callar*, en *Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- , *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Silgo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Carmen García Valdés, Carlos Mata y M^a. Carmen Pinillos, Madrid, Espasa, 1999.
- , *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Pamplona, EUNSA, 1987.

⁴⁵ Arellano, 1986b, p. 53.

⁴⁶ Martín Fernández, 1977, p. 319.

⁴⁷ Sobre los recursos lúdicos en Calderón, ver: Mason, 1976; Pailler, 1980; Navarro González, 1981; Arellano, 1986a e Iglesias Feijoo, 2002.

- , *El escondido y la tapada*, ed. Maravillas Larrañaga Donézar, Barcelona, PPU, 1989.
- , *El mágico prodigioso*, en *Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- , *El mayor monstruo del mundo*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *El príncipe constante*, en *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- , *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, en *Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- , *Judas Macabeo*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *La fiera, el rayo y la piedra*, en *Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *La hija del aire I*, en *Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *La puente de Mantible*, en *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- , *La vida es sueño*, en *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- , *Lances de amor y fortuna*, en *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- , *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *Mejor está que estaba*, en *Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- , *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, en *Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- CALERO FERNÁNDEZ, M^a. de los Ángeles, «Nombres parlantes femeninos en la onomástica paremiológica española», en *Actas del Segundo congreso internacional de Historia de la lengua española*, coord. Manuel Ariza Viguera, Madrid, Pabellón de España, 1992, tomo II, pp. 907-909.
- CULL, John T., « “Este paso ya está hecho”: Calderón’s observations on *corral* performances », *Forum for Modern Language Studies*, 29, 1993, pp. 271-286.
- DE LA GRANJA, Agustín, « “Este paso está ya hecho”. Calderón contra los mosqueteros », *Anthropos*, Extra, 1, 1997, pp. 73-84.
- DE JOSÉ PRADES, Juana, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, en *cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- HUERTA CALVO, Javier y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón y el humor», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, coord. Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.
- IVENTOSCH, Herman, «Onomastic invention in the *Buscón*», *Hispanic Review*, 29, 1961a, pp. 15-32.
- , «Spanish baroque parody in muck titles and fictional names», *Romance Philology*, 16, 1961b, pp. 29-39.
- LAUER, A. Robert, «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del “gracioso” en la tragedia barroca calderoniana», en

- Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de Méjico / Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 151-168.
- LÓPEZ LÓPEZ, Matías, «La relación “nombre/cosa”; el ejemplo de los personajes plautinos», *Faventia*, 7, 1, 1989, pp. 5-18.
- , «*Interpretatio nominum* y diversificación del concepto de *ratio* en Plauto», *Revista de estudios latinos*, 3, 2003a, pp. 29-44.
- , «Los nombres propios como factor de comicidad en Cicerón», en *Urbs aeterna. Actas y colaboraciones del congreso internacional Roma, entre la literatura y la historia. Homenaje a la profesora Carmen Castillo*, coord. María Pilar García Ruiz, Concepción Alonso del Real Montes, José B. Torres Guerra y Álvaro Sánchez-Ostiz Gutiérrez, Pamplona, EUNSA, 2003b, pp. 583-592.
- MARÍN PINA, María del Carmen, «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelías*, 1990, 1, pp. 165-175.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Jesús Ricardo, «Onomástica plautina (I)», *Durius*, 1977, 5, pp. 317-318.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica María, «Los nombres parlantes como instrumento de comicidad en *La venganza de don Mendo*», *Philologica Canariensia*, 2004-2005, 10-11, pp. 373-394.
- MASON, Terry R. A., «Los recursos cómicos de Calderón», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano. Londres 1973*, ed. Hans Flasche, Berlín- New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 99-109.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y TYLER, Richard W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, «Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», *Iberorromania*, 14, 1981.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los “guños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980.
- SILES, Jaime, «Entremeses», en *Bambalina y tramoya*, ed. César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 218-220.
- SPITZER, Leo, «Los nombres propios en Gracián», *Cuaderno Gris*, III, 1991, pp. 31-37.
- TYLER, Richard W. y ELIZONDO, Sergio D., *The characters, plots and settings of Calderón's comedias*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.

La figura del galán en los autos de Lope de Vega

Amparo Izquierdo Domingo

UNED

Los autos sacramentales de Lope se leen y se estudian a la sombra de la comedia lopiana e incluso de Calderón, maestro del género sacramental. Resultado de ello es la ausencia de estudios críticos sobre este género en nuestro autor. Sería conveniente recordar la situación de los estudios del auto sacramental en la actualidad. La mayoría de los trabajos como los de Wardropper¹ o Arellano², se han dirigido al estudio del auto, de manera general, o al de Calderón, de manera particular. Observamos así como la bibliografía sobre los autos de Lope es mínima dada su escasa proyección crítica. Es tan cierto que los autos sacramentales de Lope se sitúan en el proceso de creación del género como que algunos de ellos, generalmente los basados en parábolas evangélicas, no han sido valorados como debieran.

En la actualidad, de los cuarenta y seis autos conservados de Lope, únicamente seis se han publicado en edición crítica en el siglo xx. Nos referimos a las ediciones de Fradejas³, Rull Fernández⁴, Avalle-Arce⁵ y Cervantes Martín, García Valdés⁶ y Agustín de la Granja⁷. Para consultar los cuarenta restantes debemos acudir a la edición de la BAE de Menéndez Pelayo del siglo xix, reeditada por última vez en 1963, en la editorial Atlas. De hecho, algunos autos como *La conversión de la Magdalena* (1586), *La ninfa del cielo* (1599-1605), *Los torneos de Cristo con el Amor divino* (1607) y *El mayorazgo del cielo* (1609) son atribuidos con reservas a Lope por el especialista en el tema Agustín

¹ Wardropper, 1967.

² Arellano, 2003.

³ Fradejas, 1958.

⁴ Rull Fernández, 1986.

⁵ Avalle-Arce y Gregorio Cervantes Martín, 1985.

⁶ García Valdés, 1991.

⁷ De la Granja, 2000

de la Granja⁸. Seguramente habrá más —alguno de ellos hagiográficos— aunque no cuatrocientos autos como afirma en la *Fama póstuma* su biógrafo Pérez de Montalbán.

La lectura de los autos de Lope resulta interesante para percibir la notable influencia del autor en la evolución del género. A él se debe la adaptación de personajes de la comedia al auto (la dama, el villano, el loco...), la utilización de diversos espacios escénicos (la cárcel, el bosque, la ciudad, el campo...), así como la utilización de la música como elemento narrativo. Otras innovaciones escénicas que se convertirán en la base del auto posterior serán el uso del vestuario con valor simbólico —capa y espada para el galán, cetro para el poderoso...—, la idealización de la España Imperial, el papel purificador de la Inquisición, la defensa de la sociedad monárquico-señorial, la marcada estratificación social, las primeras tramoyas y pescantes —si bien en ocasiones de manera anecdótica— y la importancia de la figura del criado.

Dichos elementos obedecen a la visión de la vida del hombre del Seiscientos. Destaca en los autos lopianos el reflejo de la vida cotidiana, las calles de Madrid, la vida de la Corte, las fiestas populares, las costumbres de vestidos y joyas. Estas breves obras se presentan como reflejo del sentir y vivir cotidiano de la época del autor.

Aunque alguno de los elementos comentados anteriormente, como el caso del espacio de la prisión o la figura del loco, Lope los tome de textos del siglo XVI, con él experimentan la evolución y riqueza necesarias para pasar a la culminación del auto en la generación de dramaturgos posteriores.

La crítica destaca de los autos lopianos su estado embrionario que no se llega a la perfección alegórica de Calderón. Sin embargo, tal vez se debería reconsiderar esta característica y no exponerlo como defecto sino como virtud: gracias a los autos de Lope podemos apreciar su evolución en el siglo XVI, distinguirlos de los primeros publicados desde el *Códice de Autos Viejos*, e indicarlo como punto intermedio esencial para apreciar con mayor precisión las aportaciones posteriores de Valdivieso y Calderón.

Lope tiende más a la estructura teológica del arrepentimiento, compasión y misericordia de Cristo que a una concepción teológica intelectual. En los autos lopianos, el tema de la Eucaristía característico de estas obras como asunto esencial, se percibe únicamente al final del auto, centrándose casi exclusivamente en el tema de la Redención humana con diferentes motivos, como apunta Arellano⁹, como la caída, el pecado original, bien, mal, sacrificio redentor de Cristo, etc. En esta estructura de caída y posterior perdón, se ubican la descripción de los personajes, en especial, el galán —Cristo—, y sus relaciones con la dama.

La riqueza del personaje del galán en Lope viene dado por la dualidad de ser galán y ser Cristo simultáneamente. Al principio de la obra, el personaje se presenta como un enamorado que va al encuentro de la dama. Se presenta como un joven noble, gallardo, que promete matrimonio al Alma y es correspondido. Una vez afianzada la relación, conforme avanza el auto, el galán principal desaparece de escena —un viaje, una salida inesperada o el deseo de someter a su amada a una prueba—. Durante esta ausencia se producirá la traición de la dama que, por debilidad, engaño, capricho o inconstancia, ha caído en la infidelidad. Finalmente, regresa el prometido pero, en esta ocasión, como

⁸De la Granja, 2001.

⁹Arellano, 1995, p. 687.

Cristo Redentor para mostrar su misericordia divina y liberar al Alma del peso del pecado.

Distinguimos, sin embargo, diferentes tipos de galanes: El galán-pretendiente, el galán traidor y el galán esposo.

Los dos primeros suelen compartir obra. La acción se centra en la relación sentimental entre una dama y dos galanes. El primer pretendiente, el galán protagonista, se convertirá en esposo conforme avance la obra. Por su parte, el galán traidor, será el encargado de seducir al Alma para acabar con su sosiego y felicidad. Ha de tentar y engañar al Alma —en ocasiones mediante disfraces y engaños— en un juego de seducción. Este triángulo amoroso parte de una situación previa de absoluta confianza entre los amantes que se ve enturbiada por la envidia del Competidor. La tentación sale a escena y la dama puede caer en primera instancia o resistirse y rechazar a este segundo galán reafirmando en su promesa de fidelidad. Mayoritariamente, predomina la primera opción.

Sirva de ejemplo el auto *La adúltera perdonada* en el que aparecen dos galanes pretendiendo al Alma. La dama, una vez presentados los pretendientes por sus respectivos embajadores, deberá decidir con cuál de ellos se desposa. El primero, el Mundo se describe de la siguiente manera:

Largos mares son sus brazos
 sus huesos, peñas y rocas,
 sus miembros son las montañas,
 y la noche son sus sombras:
 sus ojos los claros días,
 son los volcanes sus bocas,
 los árboles sus cabellos
 que el otoño enrubia y dora [...]
 Esta es su ilustre materia;
 Y son su gallarda forma
 repúblicas y naciones,
 ya juntas o ya remotas

En el segundo galán, Cristo, sin embargo, destaca más su delicadeza y ternura frente a la descripción meramente física y rotunda del Mundo:

... velo de grana
 sus labios tan de coral,
 y como dulce panal,
 destila miel soberana;
 de paloma son sus bellos
 ojos, que dan afición;
 rebaños de cabras son
 sus dientes y sus cabellos.
 Sus mejillas son, si adviertes,
 de tórtola; su garganta,
 torre de David, que espanta
 con las armas de los fuertes

El Alma elige a Cristo a pesar de la advertencia del Deleite: «Mira primero / que es poderoso enemigo / el Mundo». No cesará en su empeño el Mundo por conquistar a la dama y así rondará con música la cabaña de la Oveja (dama) en mitad de la noche. Al despertarse pregunta a los músicos quién la desvela. Éstos contestan:

Un galán que, aunque formado
de la voz de vuestro dueño,
de vos está enamorado

El Mundo se declara como «aventuroso enamorado» o como loco. Al ver el Esposo, tras los esponsales, la tristeza de su amada contrata a este loco (el Mundo) con el fin de divertirla y entretenerla. Marcha el Esposo del hogar sin sospechar el engaño. El Mundo, aprovechando su ausencia, se declara al Alma. Su locura nace de su amor:

Yo ahora tengo por oficio
ser loco disimulado,
vos, señora, habéis triunfado
de mi vida y de mi juicio

El Alma huye con el Mundo. Cuando el Esposo va en su busca, el Mundo la abandona. El Esposo se muestra como un personaje violento que clama venganza tras el agravio recibido por su esposa. Queda sometido a un grave conflicto interior. Quiere vengar su honor, mancillado, y expresa sus vacilaciones y contradicciones interiores como una auténtica versión a lo divino de las imposiciones sociales españolas del momento:

Sin esposa esta vez quedo,
perdió amor, faltóle fe.
¿ Mataréla ? Tengo miedo;
pero si adúltera fue,
la ley me dice que puedo.
Mas un divino temor
precedido de mi amor,
casi en el brazo me tiene;
pero es justicia, y conviene
usar de aqueste rigor

Penitencia y Eucaristía median en favor de la Esposa. El Esposo la perdona, exclamando:

Pues abraza
al que de amores has muerto
y al que ofendiéndole matas

Idéntico esquema encontramos en otros autos como *La locura por la honra*, con la distinción de la boda por poderes y la infidelidad tras la misma. El Esposo marcha al

campo y, en la soledad de su casa, la dama es tentada por el Príncipe de las Tinieblas. Se reitera el esquema del anterior auto.

Como hemos observado en ejemplos anteriores, la traición de la dama se efectúa siempre en ausencia del amado. Esto permite el protagonismo en escena de este segundo galán. Resulta interesante resulta la representación del galán-traidor siempre «de hábito negro, y con espada». Actuará de noche o a escondidas. Su imagen, reflejo de sus intenciones y de su interior, se mostrará, sin embargo, impecable. También su hábito reflejará su orgullo. En *El hijo pródigo*, Lascivia es «un mancebo con muchas galas y plumas». Su vestido reflejará su condición: «vestido de caballero, de punta en blanco y espada y sombrero con pluma», destacando la importancia de la adecuación del vestido con la situación.

En la obra *De los cantares*, tras las bodas de los esposos, el Competidor, por envidia, finge ser el Ángel de la Luz y declara a la esposa que muere de amor. Su criada, Alegría, se burla de su pretensión de querer asemejarse al Príncipe —al que no se parece ni en la apariencia, ni en la elegancia, ni en las virtudes— y el Competidor decide:

Voyme a la villa
de donde vendré galán
a pretendella y servilla

Debe disfrazarse para engañar a la Esposa. Envidia, su criado, lo acompañará en todo momento. Cuidado le cuenta al Esposo, Cristo, la pretensión de Herodes de aniquilar a S. Juan Bautista. El Esposo decide ir a Jerusalén a verlo, siendo esto la excusa perfecta para que el segundo galán galantee a la dama en ausencia del esposo. Alegría comenta que la Esposa «enamorada y tierna como está» si no es visitada por el Esposo «morirá de amor» y le advierte de la presencia del Competidor que ronda a la Esposa. El Competidor, mientras, disfrazado de Ángel de la Luz le dice a Envidia: «¿No te parece que vengo / en extremo galán». Cuando el Competidor presencia el encuentro entre los esposos se abrasa de celos y envidia.

El Esposo le ofrece a la Esposa la llave de su cabaña. Pide a Cuidado: «Cantad mientras por aquí / rondo a mi querida esposa»; y luego afirma: «Tengo condición celosa». Cristo llama a la puerta de la cabaña de la Esposa, con versos tan similares al soneto de nuestro autor «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?» y marcando las similitudes entre las Rimas Sacras de Lope y sus autos:

Ábreme querida Esposa:
mira, paloma amorosa,
que traigo el cabello mío
cubierto de rocío
de la noche rigurosa

La Esposa tarda en abrir. Se justifica porque la ha encontrado desnuda y a punto de lavarse los pies y con el rigor del frío se ha de vestir. Cristo insiste y le advierte de que el Competidor se encuentra también en la calle. Cuando la Esposa se dispone a abrir, Cristo ya ha marchado. Queda preocupada porque el Esposo se ha ido enfadado por la demora. Estando la puerta abierta quienes aprovechan para entrar son el Competidor y

la Envidia para acabar con ella. Le quieren quitar el manto que la protege para posteriormente cobrárselo al Esposo. Cuando llega Cristo la Esposa se justifica de no haber abierto a causa del frío y del hielo. El Esposo, comprensivo, le cede su capa.

Por último, el tercer galán —galán esposo— se presenta cuando aparecen como matrimonio la pareja protagonista desde el principio del auto. El galán esposo presenta mayor responsabilidad social —refleja el poder— o familiar —el *pater familias*—. Refleja la educación familiar, propia de la sociedad del Quinientos, marcada por el yugo paterno. La severidad en la educación era un principio sagrado, inculcado por los predicadores, como defendía autores de la talla de Fray Luis de Granada en su Guía de pecadores, la cual tuvo grandísima difusión en su tiempo. En ella se exhorta a los padres para que fueran severos con los hijos a la hora de educarlos. Los padres no deberían ser indulgentes aunque, en ocasiones, se llegara a la brutalidad.

Este prototipo social se refleja en el personaje de Cristo en *El hijo de la Iglesia* advertimos esta pareja galán-dama como Cristo-Iglesia. En este caso, el desencuentro doméstico lo provoca la huida del hijo quien va en pos de su libre albedrío. El motivo de la educación se manifiesta continuamente en este auto y se acusan de los defectos de la educación del Hijo. Cristo, de cazador, regresa al hogar y la Esposa no concibe la manera de explicarle a su Esposo la huida del hijo del hogar paterno:

 Mi Esposo viene, ¿qué haré?
 con nueva pena me aflijo:
 ¿qué cuenta daré del hijo
 que me dio? ¿Qué le diré?

La Iglesia sale amorosamente al encuentro de Cristo, su Esposo:

C: Jardín donde me recreo
E: Boca de leche y de miel
C: Mansa paloma sin hiel
I: Cristal limpio en que me veo
C: Esposa sin mancha alguna
I: Cabeza de oro
C: Crisol de mi gran bondad
I: Mi sol...

Entonces, le pide a su Esposa que llame al hijo. La Esposa le indica que está al venir y Cristo se impacienta por su tardanza: «Hoy de casa se me ha ido / tras unos ciegos anteojos / de su apetito guiado». Cristo se enoja y le niega la entrada en su casa: «estoy enojado / mi amor se ha vuelto en discordia». Cristo, finalmente recapacita y se compadece del hijo. Le indica a la Esposa que: «haz que la cierras (la puerta) / y déjala abierta».

El ejemplo de marido Esposo, en *La siega*. Representa al marido enamorado de su dama pero, al mismo tiempo, presenta rasgos de poder, ya que aparece como Señor del mundo, en este caso, de la heredad. La boda es imagen de la unión establecida entre Cristo y su Iglesia, en cuyo banquete nupcial se consume el Sacramento. Los diálogos amorosos se repiten igual que en otros autos:

Esposo: Entretanto que a mi Esposa
 le digo tiernos amores,
 id a sembrar labradores,
 por esa campiña hermosa [...]
 Esposa: Soberano Labrador,
 ¿tan de mañana a mi puerta?
 Esposo: Por ver si la hallase abierta,
 Esposa, mi tierno amor.

Soberbia, escuchando la conversación exclama: «¿Y yo sufriré que Dios / diera amores a su Iglesia?». Esta metáfora de la Iglesia como esposa de Cristo (*El hijo de la Iglesia*) está tomada de S. Pablo (Efesios 5, 23-32, «Cristo amó a su Iglesia y se entregó por ella para santificarla»), que glosa, por ejemplo, Bartolomé Carranza en su Catecismo.

Tras haber recordado algunos ejemplos del personaje del galán podríamos extraer dos conclusiones con respecto a los autos sacramentales de Lope de Vega. La primera sería que la estructura del auto con relación al galán se corresponde a la forma de composición de la propia comedia, con galán y adversario, (siendo el galán, en este caso, la personificación del bien y el adversario del mal). Aunque esto no se cumpliría en una serie de autos en los que el galán, por ser ya esposo, no se desarrolla como una comedia de dobles pretendientes sino como un elemento de poder y un personaje traidor contra ese poder. Se caracterizan estos autos por un mayor enredo y coherencia en la trama. La acción está muy bien articulada hasta prácticamente el final, donde se retoma el tema del Sacramento de la Eucaristía de manera, en ocasiones, meramente anecdótica.

Sin embargo, la segunda conclusión extraída, consecuencia de lo dicho anteriormente, se refiere a la alegoría ya que no toma cuerpo en el auto de manera global. De hecho, a pesar del enriquecimiento de los personajes con respecto a autos anteriores, la obra parece una comedia hasta prácticamente el final cuando se superpone la alegoría. Por tanto, es un esbozo de auto realmente alegórico puesto que casi es un híbrido de comedia y auto. Esto significa un notorio avance con respecto a los autos anteriores donde el tema de principio a fin era de carácter sagrado (historia sagrada, evangélica...). Lope humaniza el auto trasladando elementos de la comedia al auto —fiestas populares, el gracioso— haciéndolos más dinámicos al captar la intriga de la comedia a la que ya estaba habituada el público. El conocimiento y aceptación de esos elementos —tema del honor, adulterio, traición, venganza— permitiría una mayor influencia catequética.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
 —, y Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
 DE LA GRANJA, Agustín, «El auto sacramental de Lope de Vega», *Ínsula* 658, 2001, pp. 17-18.
 FRADEJAS, José (ed.), *La siega*, Tetuán, Cremades, 1958.
 PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Códice de Autos viejos*, (selección), Madrid, Castalia, 1988.
 RULL, Enrique (ed.), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.

Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia

Hilaire Kallendorf

Texas A&M University

La Lujuria entra en la escena como mujer sentada en la Hidra de Siete Cabezas que representa los siete pecados capitales: «es Hidra de siete Cabezas, en cuya escamada espalda, lasciva Mujer se asienta»¹. Coquetea con nosotros desde una torre de oro, invitándonos a beber de la copa dorada que lleva en la mano. Una acotación de un auto sacramental representativo reza, «en el segundo Carro una Torre dorada, y en su Capitel la Lascivia, con una Copa dorada en la Mano»². Prima de la Soberbia y sus variaciones, como Narciso, la Lujuria también aparece con un espejo en el cual se admira³.

En el otro gran género dramático de la época, la comedia, la Lujuria se manifiesta a través de muchos detalles sensuales. Los *accoutrements* de la Lujuria son la seda, el lecho⁴, y el *décolletage*. Las mujeres lujuriosas llevan trajes de seda («[t]oda vestida de seda, y por ventura dejada por adúltera»)⁵, pero también lo hacen los hombres lascivos («vístase amoroso amante el hombre torpe, y lascivo sedas, que el gusano teja»)⁶. Tenemos que acordarnos de que en esta época los caballeros todavía llevaban medias. La Lujuria podía ser representada de una manera provocadora en el escenario por medio de vestidos poco modestos, como cuando un personaje flirtea con una mujer, diciendo: «Más hermosa estás así». La señorita contesta, «Es el traje más lascivo»⁷. La Lujuria

¹ Calderón, *El laberinto del mundo*, Acto 1.

² Calderón, *El año santo de Roma*.

³ Calderón, *El año santo en Madrid*.

⁴ En el «gran mercado del mundo» de Calderón, el Vicio vende lechos: «Allí vende el Vicio, Camas» (Calderón, *El gran mercado del mundo*, loa).

⁵ Lope, *Las almenas de Toro*, Acto 3.

⁶ Tirso, *Santo, y sastre*, Acto 3.

⁷ Lope, *Lo que hay que fiar del mundo*, Acto 2.

también se asociaba con los baños, el maquillaje y el pelo rizado⁸. Asimismo, el perfume y las sustancias odoríferas como el ámbar podían desencadenar actos lascivos: «ámbar pondré en tu boca, si es que a lujuria el buen olor provoca»⁹. Como describe Leah Middlebrook en su libro *Imperial Lyric*, todas estas características pueden aplicarse a civilizaciones sumamente avanzadas que, aunque solían ser bastante belicosas, se habían rendido al placer e iniciado un lento e inevitable proceso de declive¹⁰. Los antiguos romanos, frecuentemente adulados por los españoles, comenzaron a percibirse como una civilización patética que intentaba desesperadamente agarrarse a un imperio que se les iba escapando de las manos: «qué graciosos son los Romanillos llenos de afeite, baños y lascivia»¹¹. El diminutivo *romanillos* hace este comentario particularmente despectivo. Nótese que, en ese tiempo, los indígenas del 'Nuevo' Mundo también habían parecido lascivos a los conquistadores por bañarse muy frecuentemente¹². El contraste entre la ética ascético-militar y el hedonismo desenfrenado quizás puede ilustrarse en la obra de Tirso de Molina, *El Aquiles* (1636), que dramatiza una escena homérica del guerrero Aquiles negándose a luchar contra los troyanos. En cambio, se le acusa de flojo, descansando en su tienda de campaña mientras sus compañeros le esperan: «¿por los muros los tapices? ¿qué delicados matices de seda que lascivo tocas? Todo el mundo se hace bocas contra ti»¹³. No obstante, como arguye Middlebrook persuasivamente con respecto a la poesía lírica, la figura de Aquiles podría representar de manera emblemática a la vasta mayoría de los caballeros españoles de esa época¹⁴. Conforme decaía su cultura de guerra, y la etapa de la épica se desvanecía, los nobles tenían más tiempo libre para los regodeos amorosos. Examinemos, entonces, algunas de las metáforas recurrentes en estas obras dramáticas para hacernos visualizar la Lujuria.

Las metáforas para la Lujuria en las comedias incluyen imágenes como imanes, la magia, vides trepadoras, malas hierbas que proliferan incesantemente, mendigos que salen de su propio país y desertores que abordan un barco renegado. La Lujuria aparece como imán que atrae inexorablemente los sentidos hacia el vicio: «es preciso el ser la Lascivia imán del Sentido»¹⁵. Ésta también echa hechizos como las sirenas que llamaban a los compañeros de Odiseo (Ulises), tentándoles a suicidarse sumergiéndose en el mar: «la Lascivia usa de la Sirena el hechizo que le descamine»¹⁶. La figura de la Lujuria se asocia con la naturaleza fértil, portando una profusión de rosas y otras flores: «la Lascivia en una Fuente [trae] todo género de Rosas, y demás Flores»¹⁷. Por extensión, la Lujuria es una vid trepadora que se enlaza con sus víctimas hasta que no puedan escaparse: «esta yedra lasciva, y esta vid trepadora fresnos, y olmos enlazan»¹⁸. Es tan promiscua como una mala hierba que se multiplica: «gigante de amor descuella su

⁸ «la Lascivia ufana en sus rizos vierta» (Calderón, *El indulto general*, loa).

⁹ Pérez de Montalbán, *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara*, Jornada 1.

¹⁰ Middlebrook, 2009, pp. 17 y 10.

¹¹ Lope, *El esclavo de Roma*, Acto 1.

¹² Para éste y otros prejuicios en contra de los nativos, ver Kallendorf, 1995.

¹³ Tirso, *El Aquiles*, Acto 3.

¹⁴ Middlebrook, 2009, p. 7.

¹⁵ Calderón, *A tu próximo como a ti*, Acto 1.

¹⁶ Calderón, *A tu próximo como a ti*, Acto 1.

¹⁷ Calderón, *El indulto general*, loa.

¹⁸ Lope, *Adonis, y Venus*, Acto 1.

púrpura y su jazmín tan lasciva, e inmodesta, que trocados los efectos surten colores diversas»¹⁹. Cuando cobra forma humana, la Lujuria aparece como pueblerina²⁰ o mendiga: «[e]l Lascivo, en el Mendigo, que pródigo abandonó su patrimonio»²¹. Saliendo de su propio barco (su esposo), aborda una nave renegada: una fragata «adúltera»²² que la transporta a tierras exóticas pero que, en lugar de devolverlos sanos y salvos, hace naufragar a los marineros que la pilotan, quienes se ahogan en un océano de amor lascivo y profano.²³

El motivo emblemático del naufragio nos recuerda que la Lujuria, junto con el resto de los pecados capitales, participa en el *topos* barroco del *desengaño* o la desilusión que sigue la seducción por las apariencias. Pareciendo ser fuego, la Lujuria sólo le deja a uno cubierto de cenizas: «disfrazado en llama tibia, cubre en muchas cenizas la Lascivia»²⁴. Al comienzo la Lujuria parece oler bien, pero termina en cambio emitiendo una pestilencia acre y mordaz²⁵. La Lujuria roba el corazón («robando el corazón la Lascivia al Hombre») ²⁶ y lo posee («todo afecto lascivo es dueño del corazón») ²⁷. Cava una mina en la psique de una persona, «adonde abrió su brecha la mina de la Lascivia»²⁸. En definitiva, cómplice del Demonio y del Mundo, la Lujuria forma una Trinidad poco santa compuesta por los mayores enemigos espirituales: «Ya sé, que son el Demonio, el Mundo, y la Lascivia los tres más enemigos del Alma»²⁹.

Pero la Lujuria en las comedias no se limita al reino de la alegoría. Incluso el lector menos atento a este género dramático habrá notado que la Lujuria provee mucha de la materia sensacionalista para estos relatos puestos en escena. En el corpus de las comedias, de hecho, encontramos cada tipo de perversión sexual: la violación³⁰, la sodomía³¹, el incesto³², el bestialismo... En un regreso significativo a la mitología clásica encontramos referencias a mujeres fornicando con toros y con caballos: «que escogió (en historias hallo) Semíramis a un caballo, Pasifae lasciva a un toro»³³. En frecuente

¹⁹ Rojas Zorrilla, *Los trabajos de Tobías*, Jornada 1.

²⁰ «Sale la Lascivia de Villana, con cántaro» (Calderón, *El primer refugio del hombre, y probática piscina*).

²¹ Calderón, *El nuevo hospicio de pobres*.

²² «que a la primera jornada la nave adúltera abordes» (Tirso, *Escarmientos para el cuerdo*, Acto 3).

²³ «Carlos, anegado en las ilícitas ondas de lascivo amor profano» (Zamora, *La poncella de Orleans*, Jornada 3).

²⁴ Calderón, *Amar, y ser amado, y divina Filotea*.

²⁵ «la amarga adelfa de la Lascivia» (Calderón, *No hay instante sin milagro*).

²⁶ Calderón, *La nave del mercader*.

²⁷ Calderón, *A tu próximo como a ti*, Acto 1.

²⁸ Calderón, *Amar, y ser amado, y divina Filotea*.

²⁹ Calderón, *Amar, y ser amado, y divina Filotea*.

³⁰ El ejemplo más infame de violación en la comedia como género ocurre en *La vida es sueño*, de Calderón. Sobre esta instancia y otras parecidas, ver Kallendorf, 2004b.

³¹ «este amor es sodomía» (Moreto, *El poder de la amistad*, Jornada 1).

³² «válame Dios, ¿qué es aquesto? ¿Si es amor éste de incesto? Con varias sospechas lucho» (Cervantes, *La entretenida*, Jornada 1).

³³ Tirso, *Santo, y sastre*, Acto 2.

eufemismo, la bestialidad se conoce simplemente como *el pecado nefando*, como cuando un personaje regaña a otro: «es pecado nefando casarte con un jumento» (!)³⁴.

Dado este panorama de vicio sexual, no nos sorprende encontrar abundantes manifestaciones de preocupación acerca de la moralidad de este teatro. El notablemente austero Felipe II se preocupaba tanto por el impacto potencialmente nefasto de las comedias que cerró los teatros por lo menos dos veces durante su reinado, invocando como excusa la muerte de miembros de la familia real y el tiempo de duelo consignado para ésta³⁵. El doctor en Teología Manuel de Guerra y Ribera, en su aprobación para la edición impresa de *Agradecer, y no amar* (1682), de Calderón de la Barca, se queja incluso de la inmoralidad del teatro clásico de los tiempos antiguos, muy en particular del adulterio de Júpiter, tan celebrado en las obras de Terencio:

Mira celebrado el joven el adulterio de Júpiter [...] [en una] Comedia de vuestro Terencio se excusa el perdido joven del adulterio, mirando la tabla de Júpiter [...] ¿Se deleita un perdido con el adulterio? Pues mira a Júpiter, y de su vista saca materia³⁶.

Este clérigo, que también era catedrático de Filosofía en la Universidad de Salamanca, denuncia al dios Júpiter acusándole de incesto con su propia hija: «y para llenar enteramente la grande hazaña de incestuoso, intentó contra su hija abominables, y torpes licencias»³⁷. Continúa rabioso, «¿Qué paciencia podía tolerar invocaciones a un Marte adúltero, y a Venus incontinente?»³⁸. En otra comedia, el mismo Calderón protesta porque la diosa Venus se porta más como una prostituta que como una diosa: «Venus, pública ramera, delitos hizo de amor»³⁹.

Ahora, con críticas tan sonadas, ¿cómo ganó la Lujuria la batalla por los corazones y mentes de las audiencias españolas? Aunque muchos de estos dramaturgos eran también clérigos⁴⁰, muchos de ellos —como por ejemplo Lope de Vega, el autor más prolífico y promiscuo del Siglo de Oro— eran también mujeriegos notorios⁴¹. Sin embargo, los detalles que pudieran circular sobre sus vidas privadas (y bien podríamos preguntarnos si existía tal cosa durante esta época histórica)⁴² no obstan para que no se atreviesen a celebrar abiertamente la Lujuria en el teatro. De hecho —en lo que podría ser visto como acto supremo de represión— exploran este pecado capital en todos sus detalles, alejándose constantemente de cualquier conexión directa con los contextos históricos y dramáticos donde aparece. La Lujuria es casi ubicua en las comedias, pero suele

³⁴ Moreto, *El lindo Don Diego*, Jornada 1. *La crítica del amor*, de Calderón de la Barca, también hace referencia a «el pecado nefando» (Calderón, *La crítica del amor*, Jornada 2).

³⁵ En 1597 se cerraron los teatros en ocasión de la muerte de la duquesa de Saboya. Poco antes de su muerte, Felipe II los mandó cerrar otra vez, y no se abrieron de nuevo hasta 1601, cuando Felipe III decidió (consultando a sus consejeros) permitir espectáculos teatrales menos frecuentes y más limitados. Ver Modesto Lafuente, 1889, p. 103, n.1.

³⁶ Calderón, *Agradecer, y no amar*, Preliminares de obra.

³⁷ Calderón, *Agradecer, y no amar*, Preliminares de obra.

³⁸ Calderón, *Agradecer, y no amar*, Preliminares de obra.

³⁹ Calderón, *El Joseph de las mujeres*, Jornada 1.

⁴⁰ Ver H. Kallendorf, 2007, p. 23.

⁴¹ Una de sus amantes fue Elena Osorio, inmortalizada en su acción en prosa *La Dorotea*. Ver Kallendorf, 2004a, p. 179, n. 7.

⁴² Ver Ariès, 1992.

asignársele una ubicación específica que sea, a la vez, remota y antigua (o sea, en cualquier lugar menos en España).

La Lujuria se percibe como inherente al mundo de los dioses paganos: «Plutón, y Apolo lascivo»⁴³ y «Venus lasciva [...] Marte adúltera»⁴⁴. Lope de Vega, siempre dispuesto a enamorarse de nuevo, parece deleitarse, en los versos de uno de sus personajes, imaginando el sexo gozado por los mismos dioses: «cuando Venus lasciva, y tierno Marte, en Chipre estaban una ardiente siesta»⁴⁵. Una comedia clasicista como su *Laberinto de Creta* (1621) le ofrece más posibilidades de explorar la Lujuria de los dioses paganos, aunque se ve forzado a admitir que su comportamiento es escandaloso. En un intento (quizás) de hacer sus comentarios más aceptables para los censores inquisitoriales, se refiere en esta obra al «lascivo Júpiter, Deidad indigna de tan alto nombre»⁴⁶. Júpiter está descrito más adelante en la misma obra por una de sus víctimas sexuales como «Dios lascivo que en Toro transformado me ha quitado la honrosa vida»⁴⁷. Más allá del trato de los dioses con los seres humanos⁴⁸, la Lujuria en las comedias también se muestra en las acciones de animales mitológicos como los sátiros⁴⁹ y animales fantásticos de las tradiciones griegas y hebreas⁵⁰.

Alejándonos por un momento del reino de la fantasía, y haciendo una incursión en los episodios históricos de interacciones humanas lujuriosas, los españoles del Siglo de Oro encontraron materia amplia en sus crónicas. Los antiguos griegos, romanos y egipcios tenían fama de lascivos, y esos estereotipos eran explotados por los dramaturgos. Empezando con la Grecia antigua («Egisto es éste, que en lascivo juego con Clytemnestra alegre había vivido»)⁵¹, podrían saltar de allí a Troya («como el Troyano huésped, olvidado del hospedaje, con lascivo intento su hija le robaste»)⁵², y de allí a Roma vía las aventuras con Didone del ‘piadoso’ Eneas, fundador del imperio romano⁵³. Ya hemos mencionado el estereotipo de los romanos del imperio tardío como debilitados por la Lujuria. Estas referencias se multiplican cuando el imperio se vuelve cristiano bajo el Emperador Constantino y la Lujuria ya se percibe como pecado⁵⁴. Ni los primeros romanos, más militares, escapan a este prejuicio; así vemos a Sexto

⁴³ Calderón, *El Joseph de las mujeres*, Jornada 1.

⁴⁴ Calderón, *Agradecer, y no amar*, Preliminares de obra.

⁴⁵ Lope, *El remedio en la desdicha*, Acto 1.

⁴⁶ Lope, *El laberinto de Creta*, Acto 1.

⁴⁷ Lope, *El laberinto de Creta*, Acto 1.

⁴⁸ Recordemos que la Lujuria en la mitología clásica no se limita a los dioses. Con frecuencia la Lascivia se manifiesta también en los seres humanos durante la época antigua, como por ejemplo el «lascivo Endimión» (Lope, *La serrana de Tormes*, Acto 1), quien despertó el deseo sexual en Selena, la diosa de la luna.

⁴⁹ El sátiro se describe como lascivo en *Agradecer, y no amar* de Calderón (Preliminares de obra), tanto como en *La hermosura aborrecida* de Lope (Acto 3).

⁵⁰ «de lascivo Hirco a Behemot» (Calderón, *La serpiente de metal*). «Hirco» se refiere a una cabra montañés, el cual aparece con frecuencia en los ritos dionisiacos. Behemot era un monstruo de la tradición judía que se describe en Job 40.

⁵¹ Cueva, *La constancia de Arcelina*, Acto 2. En la misma obra Cueva se refiere de nuevo al «adúltero Egisto» junto con su «amante Ifis» (Cueva, *La constancia de Arcelina*, Acto 2).

⁵² Cervantes, *El laberinto de amor*, Jornada 1. Paris raptó a Elena del Rey Menelao.

⁵³ Ver Kallendorf, 2007.

⁵⁴ «el Romano más culpado, eternamente ha llegado a su lascivo vivir» (Lope, *La hermosura aborrecida*, Acto 3).

Tarquino, violador de Lucrecia, inmortalizado en la comedia histórica *La libertad de Roma* (1588), por Juan de la Cueva, como «Sexto Tarquino, aquel cruel incesto»⁵⁵. Muchos clasicistas consideran el reino de Julio César el cénit de la civilización romana; su protegido Marco Antonio es vituperado en las comedias por haberse rendido a las miradas seductoras de Cleopatra, reina de Egipto: «aquel Marco Antonio que tan lascivo murió». Quizás por proceso de contagio, todo Egipto llegó a ser visto como país de Lujuria: «la tierra del lascivo Egipto»⁵⁶. El Egipto se identificaba con la Lujuria no sólo por razón de su reina más famosa; según el Antiguo Testamento (en un episodio que se repite en las comedias), en Egipto el patriarca José resistió la tentación de adulterio con la esposa de Potifar: «vino a esta extranjera Patria de Egipto, donde lascivia, viciosa hermosura incasta, le redujo a vil prisión»⁵⁷. Otras figuras bíblicas, la mayoría de ellas malvadas, también se dejan dominar por la Lujuria. Así, en las Sagradas Escrituras encontramos a la Reina Jezabel «adúltera» («Adúltera Jezabel, que al demonio sacrificios ofreces») ⁵⁸ y también la pareja hermano / hermana, Amnón y Tamar, que cometen incesto⁵⁹. Como le predice otro personaje a Tamar, su situación es conveniente puesto que «en el incestuoso Amnón tendrás hermano, y marido»⁶⁰. En el Nuevo Testamento, la cuñada del Rey Herodes, con quien gozaba una relación incestuosa, pide la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja porque él, como profeta de Dios, había condenado su relación ilícita⁶¹. Este Rey Herodes era hijo de otro rey del mismo nombre, que también sospechó que su amada (Mariadnes) era adúltera. Vemos este escenario en la comedia tirsiana *La vida de Herodes* (1636), en la cual el rey —en apóstrofe barroco— se da cuenta (demasiado tarde) de cuán mala influencia ha sido ella: «Aparta, adúltera cruel, que ya engaños llegan tarde»⁶². Estilos de vida alternativos también se presentan en la historia de otro personaje reconocido de los Evangelios, la mujer samaritana, quien tuvo cinco esposos, y frente a quien Jesús pronuncia el discurso famoso sobre el agua viva⁶³. Esta figura se identifica tanto con este vicio que Calderón la escoge para representar la Lujuria en uno de sus *autos sacramentales*: «hace una Samaritana el Papel de la Lascivia»⁶⁴.

Además de la distancia cronológica como estrategia de ‘remover’ la Lujuria al país del más allá, los dramaturgos del Siglo de Oro tenían a su disposición la técnica de trasladar sus escenas a sitios cada vez más remotos. Ya hemos presenciado el uso de Grecia, Troya, Roma, Egipto y aun Judea como nodos de ansiedad española sobre el sexo. Pero, como muestro en mi proyecto más amplio⁶⁵ con respecto a otros vicios como

⁵⁵ Cueva, *La libertad de Roma*, por Mucio Cevola, Acto 2.

⁵⁶ Lope, *La amistad pagada*, Jornada 1.

⁵⁷ Calderón, *El Viático Cordero*. La historia de José y la esposa de Potifar se encuentra en Génesis 39.

⁵⁸ Tirso, *La mujer que manda en casa*, Acto 3. Jezabel mata a los profetas de Dios en 3 Reyes 18:4 (versión Douay; corresponde a 1 Reyes en otras versiones). Se le acusa de fornicación y hechicería en 4 Reyes 9:22 (versión Douay; corresponde a 2 Reyes en otras versiones).

⁵⁹ 2 Samuel 13.

⁶⁰ Tirso, *La venganza de Tamar*, Jornada 2.

⁶¹ Evangelio de San Mateo, 14:4-11.

⁶² Tirso, *La vida de Herodes*, Acto 3.

⁶³ Evangelio de San Juan, capítulo 4.

⁶⁴ Calderón, *El primer refugio del hombre, y probática piscina*.

⁶⁵ Ver Kallendorf, 2013.

la Soberbia y la Avaricia, los blancos preferidos de los españoles del Siglo de Oro eran sus contemporáneos, los ‘moros’. Quizás como justificación moral de la Reconquista; quizás como ansiedad reprimida sobre la presencia persistente de los moriscos⁶⁶; o quizás como fantasía que se permitían gozar en cuanto a personas a la vez familiares y extranjeras⁶⁷, los dramaturgos creaban escenas de harenes de moras deleitándose con cada tipo de actividad sexual: «Ya con el amor lascivo sobre alcatifas de seda requiebran noches, y días las Moras»⁶⁸. Además de esta visión paradisíaca de un harén islámico de vírgenes intactas —que probablemente llamara la atención de audiencias españolas tanto como lo hace hoy en día para los mártires fundamentalistas— había otro estereotipo que generalmente se aceptaba con respecto a los musulmanes, aunque fuera probablemente tan incorrecto como los otros. Éste era la creencia de que los árabes (incluyendo a los turcos y la gente de Etiopía) tenían la costumbre de cometer incesto con sus madres: «esto mismo usáis los Turcos, y Moros, los Etíopes, qué incesto, se casaban con sus madres»⁶⁹. Esta imputación de pecado sexual por los españoles —y su exilio a sitios cada vez más remotos— llegó a ser una estrategia para alejarse de sus rivales políticos y militares, igual que una manera de expresar sus ansiedades sobre la corrupción ‘morisca’ de sus propios valores religiosos. La acusación específica de incesto contra los musulmanes demuestra una creciente neurosis sobre la proximidad de sus cohabitantes en la Península Ibérica. Con sus ataques contra los moros, otra vez podían atribuir los pecados sexuales al Otro; pero dada la condición mezclada de la cultura —evidenciada por el arte y arquitectura mudéjar— los españoles también estaban mirando a sus parientes cercanos (y, por ende, a sí mismos).

Este estereotipo de los moros como lascivos también podría explicar la excepción por excelencia que encontramos a la regla de ubicar la Lujuria en el país del más allá. Por medio de la leyenda de La Cava, según la cual el Conde Don Julián persuadió al musulmán Musa de invadir España como venganza por la seducción de su hija Florinda por el Rey visigodo Rodrigo, los españoles enseñaban a sus hijos y sus nietos que la patria se perdió por la Lujuria:

«España [...] por un Rey que fue lascivo se perdió la vez primera»⁷⁰. Está también en el romancero viejo tradicional⁷¹. El pecado del Rey Rodrigo se convirtió en obsesión, lo cual podría ser sintomático de un aspecto de la psique española⁷². Como precedente, la seducción de Paris por Elena se proponía como causa de la caída de Troya: «Troya se abrasó por aquel Griego adulterio»⁷³. En una extensión lógica de este escenario, otros reyes y príncipes de las comedias llegaron a ser tipos del Infante Paris o el Rey Rodrigo.

⁶⁶ Los moriscos fueron expulsados definitivamente entre los años 1609 y 1614. Sobre los eventos que precedieron la expulsión, ver Ehlers, 2006.

⁶⁷ Ver Fuchs, 2009.

⁶⁸ Lope, *El primer Fajardo*, Acto 2.

⁶⁹ Lope, *La doncella Teodor*, Acto 3.

⁷⁰ Lope, *El casamiento en la muerte*, Jornada 1.

⁷¹ Algunos romances representativos sobre la Cava son ‘Amores trata Rodrigo’ (1570); ‘En Ceuta está don Julián’ (1550); ‘Las huestes de don Rodrigo’ (1547); ‘Profecía de la pérdida de España’ (1573); y ‘Penitencia del rey don Rodrigo’ (1547). Todos éstos se encuentran en el Pan-Hispanic Ballad Project.

⁷² Ver los comentarios sobre la obsesión con la virginidad en el tercer capítulo, dedicado a la Lujuria, de Díaz-Plaja, 1980.

⁷³ Lope, *El serafín humano*, Acto 1.

De esta manera, los dramaturgos del Siglo de Oro re-presentaron en el teatro el drama primordial de su tragedia nacional. Éste es el caso de *La fe rompida* (1614) de Lope de Vega, en la cual un joven y lascivo rey es descrito por otro personaje como «Mal considerado Rey, mozo mal aconsejado, de amor lascivo engañado»⁷⁴.

En resumen, entonces, hemos visto los *accoutrements* de la Lujuria cuando entra en el espectáculo de la comedia renacentista. Hemos identificado un contexto para esta preocupación por la Lujuria, la cual vimos como sintomática de una cultura belicosa en decadencia. Hemos repasado un amplio espectro de metáforas para la Lujuria, las cuales celebran los placeres que promete y lamentan el desengaño que siempre le sigue. Hemos escuchado las objeciones morales que provocó, igual que las estrategias de evasión empleadas para restringir su poder destructor.

Finalmente, hemos examinado los estereotipos culturales y raciales que reivindicaba. El mito fundacional de La Cava nos recuerda que España se perdió originalmente por la Lujuria. La repetición de esta leyenda en la comedia del Siglo de Oro sirve como meditación tanto sobre la identidad nacional como sobre la moralidad. Las diferentes maneras de entender el pecado, que varían mucho, según la cultura y la época, suelen señalar nodos de ansiedad cultural acerca de tabúes sociales y sexuales. No podemos entender bien las manifestaciones más tardías de la Lujuria en las culturas y literaturas hispánicas sin establecer primero este telón de fondo, frente al cual se representarán futuras obras dramáticas.

Referencias bibliográficas

Hay que notar: todas las citas de comedias en este trabajo provienen de la base de datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), distribuida por ProQuest, que contiene 800 comedias digitalizadas.

ARIÈS, Phillippe, y Georges DUBY (eds.), *History of Private Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1992-1998, 5 vols.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A tu próximo como a ti* (1717), TESO.

—, *Agradecer, y no amar* (1682), TESO.

—, *Amar, y ser amado, y divina Filotea* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *El año santo de Roma* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *El año santo en Madrid* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *El gran mercado del mundo* (1717), loa para el auto sacramental, TESO.

—, *El indulto general* (1717), loa para el auto sacramental, TESO.

—, *El Joseph de las mujeres* (1683), TESO.

—, *El laberinto del mundo* (1717), TESO.

—, *El nuevo hospicio de pobres* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *El primer refugio del hombre, y probática piscina* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *El Viático Cordero* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *La crítica del amor* (1677), TESO.

—, *La nave del mercader* (1717), auto sacramental, TESO.

—, *La serpiente de metal* (1717), auto sacramental, TESO.

⁷⁴ Lope, *La fe rompida*, Acto 1.

- , *No hay instante sin milagro* (1717), auto sacramental, TESO.
- CERVANTES, Miguel de, *El laberinto de amor* (1615), TESO.
- , *La entretenida* (1615), TESO.
- CUEVA, Juan de la, *La constancia de Arcelina* (1588), TESO.
- , *La libertad de Roma, por Mucio Cevola* (1588), TESO.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *El español y los siete pecados capitales*, Madrid, Alianza, 1980.
- EHLERS, Benjamin, *Between Christians and Moriscos: Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.
- FUCHS, Barbara, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- The Holy Bible, Translated from the Latin Vulgate*, ed. Richard Challoner, New York, Douay Bible House, 1941.
- KALLENDORE, Craig, *The Other Virgil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- KALLENDORE, Hilaire, «A Myth Rejected: The Noble Savage in Dominican Dystopia», *Journal of Latin American Studies*, 27, 1995, pp. 449-470.
- , *Conscience on Stage: The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
- , «Love Madness and Demonic Possession in Lope de Vega», *Romance Quarterly*, 51, 3, 2004a, pp. 162-182.
- , «“¿Qué he de hacer?”: The Comedia as Casuistry», *Romanic Review*, 95, 3, 2004b, pp. 327-359.
- , *Sins of the Fathers: Moral Economies in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, en prensa.
- LAFUENTE, Modesto, Juan VALERA y otros (eds.), *Historia general de España*, vol. 12, Barcelona, Montaner y Simón, 1889.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, *Adonis, y Venus* (1621), TESO.
- , *El casamiento en la muerte* (1604), TESO.
- , *El esclavo de Roma* (1617), TESO.
- , *El laberinto de Creta* (1621), TESO.
- , *El primer Fajardo* (1676), TESO.
- , *El remedio en la desdicha* (1620), TESO.
- , *El serafín humano* (1624), TESO.
- , *La amistad pagada* (1604), TESO.
- , *La doncella Teodor* (1617), TESO.
- , *La fe rompida* (1614), TESO.
- , *La hermosura aborrecida* (1617), TESO.
- , *La serrana de Tormes* (1621), TESO.
- , *Las almenas de Toro* (1620), TESO.
- , *Lo que hay que fiar del mundo* (1618), TESO.
- MIDDLEBROOK, Leah, *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- MORETO, Agustín, *El lindo Don Diego* (1676), TESO.
- , *El poder de la amistad* (1654), TESO.
- Pan-Hispanic Ballad Project*, <http://depts.washington.edu/hisprom/>
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara* (1635), TESO.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Los trabajos de Tobías* (1645), TESO.
- TESO (Teatro Español del Siglo de Oro), base de datos distribuida por ProQuest, <http://teso.chadwyck.com>.

- TIRSO DE MOLINA, *El Aquiles* (1636), TESO.
—, *Escarmientos para el cuerdo* (1636), TESO.
—, *La mujer que manda en casa* (1635), TESO.
—, *La venganza de Tamar* (1634), TESO.
—, *La vida de Herodes* (1636), TESO.
—, *Santo, y sastre* (1635), TESO.
ZAMORA, Antonio, *La poncella de Orleans* (1744), TESO.

Perspectivas múltiples en el lenguaje de los cuentos de Calderón Burlas-consejos-filosofía Las monas y el vidriero de Tetuán¹

Simon Kroll
Universidad de Viena

INTRODUCCIÓN

La comedia *El secreto a voces* de Calderón es un estudio minucioso de comunicación secreta y de la lógica del secreto como fenómeno antropológico. Esta dimensión está presente incluso en los cuentos del gracioso Fabio. Sirva de ejemplo aquí el cuento de los vidrieros y de las mil monas:

FABIO	¿Viene en cifra...
FEDERICO	¡Qué tormento!
FABIO	... como la que uno escribió en guarismo?
FEDERICO	¿Qué sé yo?
FABIO	Si no lo sabes, ya el cuento: de una dama era galán un vidriero, que vivía en Tremecén, y tenía un grande amigo en Tetuán. Pidióle un día la dama que a su amigo le escribiera que una mona remitiera; y como siempre quien ama

¹ Este trabajo se basa en un artículo mío publicado en alemán. Ver Kroll 2011.

se desvela en conseguir
 lo que su dama le ordena,
 por escoger una buena,
 tres o cuatro envió a pedir.
 El tres o cuatro escribió
 en guarismo el majadero:
 y como es allí la «o» cero,
 el de Tetuán leyó:
 «Amigo para personas
 a quien tengo voluntad,
 luego al punto me envid
 trescientas y cuatro monas.»
 Hallóse afligido el tal
 pero muchas más se halló
 el vidriero cuando vió
 contra su frágil caudal,
 dentro de muy pocos días,
 apearse con estruendo
 trescientas monas, haciendo
 trescientas mil monerías.
 Si te sucede lo mismo
 lee sin ceros, pues es llano
 que una mona en castellano
 son cien monas en guarismo².

Se burla Fabio de su amo Federico con este cuento feroz de las mil monas? O le da acaso uno que otro consejo interesante? La relación entre Fabio y su amo es crispada en toda la pieza: en dos ocasiones Federico está a punto de matarle³. Parlerito como es y por supuesto también para vengarse de su amo, Fabio delata cada novedad a Flérida, la duquesa celosa y enamorada de Federico⁴.

Intentaremos llevar a cabo un análisis del cuento teniendo en cuenta la idea de concepto y agudeza de Gracián. Tratamos de comprender el cuento reconociendo las correspondencias escondidas y relaciones artísticas entre los diferentes elementos⁵.

MATERIA DEL CUENTO - CONSTRUCCIÓN Y FIGURAS

El cuento *El vidriero y las monas* representa según Uta Ahmed⁶ un sainete del tipo alegría desbordante⁷. Este término de Hermann Bausinger describe el esquema siguiente: De los dos agentes que intervienen en la acción uno intenta aprovecharse del otro en dos ocasiones. Ambos intentos fracasan; el segundo intento aún reforzaría la situación inicial.

² Calderón, *El secreto a voces*, p. 1215.

³ Ver Calderón, *El secreto a voces*, pp. 1225 y 1232.

⁴ Ver Calderón, *El secreto a voces*, pp. 1227 y 1234.

⁵ Ver Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 314.

⁶ Ver Ahmed, 1974, pp. 36.

⁷ Ver Bausinger, 1967, p. 128.

La primera acción sería en nuestro caso el pedido de las tres o cuatro monas. A través de este pedido el vidriero quiere «escoger una buena»⁸ y mejorar su situación con su dama. La segunda acción sería la realización del pedido mal escrito. El primer fallo, el haber escrito tres o cuatro en guarismo y no en castellano⁹, queda reforzado —se podría incluso decir “potenciado”— por la segunda acción. ¿De qué fallo se trata aquí? De la confusión de dos sistemas lingüísticos diferentes: el sistema de las letras y el de las cifras. La comicidad de este cuento proviene por un lado de la exageración de las proporciones pero también del comprometimiento de los vidrieros. Según Ahmed, la situación social relativamente baja de los vidrieros, bastaría para predestinarlos a aparecer en tales cuentos cómicos¹⁰. Sin embargo, a la baja situación social se añade en este caso una cierta sencillez intelectual. Escribir y leer parecen ser tareas difíciles para estos dos “majaderos”. Reírse de ellos y de sus fallos parece lógico.

GUARISMO, AL-ÁNDALUS Y MATEMÁTICA ÁRABE

Fijémonos en los últimos versos de Fabio: «pues es llano / que una mona en castellano, / son cien monas en guarismo»¹¹. El consejo de Fabio parece absurdo ya que indirectamente afirma que el descifrar cartas secretas generaría necesariamente un caos. Federico no entiende nada, sólo exclama: «¿Quién, quién el mundo se habrá visto en igual duda? ¿Qué haré?»¹².

Para comprender mejor la indirecta afirmación de Fabio se hace necesario profundizar en los avances criptográficos de aquél entonces. En el siglo XVI se publica la *Polygraphiae Libri Sex* de Trithemius, un texto fundador de la criptografía europea y un verdadero éxito en toda Europa. El sistema criptográfico de Trithemius pone en el lugar de cada letra del mensaje por cifrar una palabra entera según una tabla. Las palabras que reemplazan las letras tendrán como resultado un texto entendible. La encriptación no salta por lo tanto a la vista. El texto secreto, el resultado del reemplazo de las letras por palabras, será mucho mas largo que el mensaje por cifrar¹³. Los últimos versos de Fabio se podrían entender como una alusión a este tipo de criptografía. Sustituir letras por números era un tipo de criptografía usual en el siglo XVII. Pero en el caso que estamos analizando, el descifrar provoca el caos de las 304 monas. Este es aparentemente causado por el numerero cero. En el Siglo de Oro era usual introducir en un mensaje cifrado cifras fraudulentas, por ejemplo en forma de ceros. Cifras fraudulentas son símbolos que no significan nada, y que deberían complicarle al lector ajeno el trabajo de descifrar¹⁴.

Cabe recordar que Fabio es el único que entiende el código secreto, un acróstico, de Federico y Laura, la pareja amorosa del *Secreto a voces*. Además es el primero en toda la pieza que habla de cartas cifradas y exhorta varias veces a Federico a descifrar las cartas

⁸ Calderón, *El secreto a voces*, p. 1215.

⁹ *Castellano* se refiere en este caso a la cuenta castellana que es lo que hoy conocemos como cuenta romana. Le agradezco este aviso a María Jesús Mancho.

¹⁰ Ver Ahmed, 1974, p. 67.

¹¹ Calderón, *El secreto a voces*, p. 1215.

¹² Calderón, *El secreto a voces*, p. 1215.

¹³ Ver Trithemius, *Polygraphiae Libri Sex*.

¹⁴ Ver Meister, 1906, p. 47, 57.

que este recibe¹⁵. Fabio entiende de criptografía, no olvidemos que él es el criado de un secretario. Mantua y Parma son las dos ciudades del *Secreto a voces*, y precisamente Mantua y Parma eran famosos por la maestría de sus secretarios en cifrar y descifrar mensajes. El secretario de cifra del papa, Matteo Argenti, clasifica las diferentes destinaciones según su grado de seguridad y la complejidad de las cifras que habría que aplicar. Mantua y Parma eran ambos sitios de alta seguridad, las cartas que iban para allá tenían que estar especialmente bien cifradas¹⁶.

Se ha visto que en este cuento se pueden encontrar varias alusiones a la criptografía barroca. Leer el cuento con más atención parece por lo tanto apto. Otros sentidos que la simple burla podrían descubrirse prestando mayor atención a las correspondencias escondidas. Por tal motivo analizaremos con mayor profundidad las palabras clave: guarismo, monas, cero y vidrio partido.

Una palabra más antigua de *guarismo* era *alguarismo*. En la palabra *alguarismo* se reconoce bien el sobrenombre *al-Huwarizmi* atribuido al matemático árabe Abu Yafar Mohammed ibn Musa (ca. 750-850)¹⁷. Este redactó en el siglo IX varios tratados de matemática en la casa de sabiduría de Bagdad. Su tratado de aritmética introduce el sistema aritmético decimal de los indios al mundo árabe. Es aquí donde se introduce el cero inventado por un matemático desconocido de la India. El original árabe de la aritmética de *al-Huwarizmi* se ha perdido. También la traducción al latín se ha perdido, solo podemos sospechar que se ha redactado en la escuela de traductores de Toledo. (Al menos el tratado de álgebra de *al-Huwarizmi* se ha traducido por Robert de Chesterton y Gerard de Cremona en el año 1145¹⁸). Lo que se ha conservado es un comentario de la traducción latina de la aritmética de *al-Huwarizmi*. El cero se describe ahí como un pequeño círculo «que se parece a la letra o»¹⁹.

En el Siglo de Oro *guarismo* significa «arte de contar, aritmética»²⁰. Pero autores como Cervantes o Mateo Alemán ya lo usaron también como término que denomina el sistema de cifras que aplica la aritmética según *al-Huwarizmi*. Me limito a citar Mateo Alemán que dice: «En el guarismo el cero es una o»²¹. O en el *Guzmán de Alfarache*:

Somos los pobres como el cero del guarismo, que por sí no vale nada y hace valer a la letra que se le allega, y tanto más cuantos más ceros tuviera delante.²²

Otras conexiones con el pasado musulmán de la península ibérica y así con el guarismo establecen los lugares Tremecén y Tetuán, pero igualmente la pregunta de Fabio «¿Viene en cifra?»²³. *Cifra* proviene de la palabra árabe *sifr* que significa “vacío” o “cero”. En un primer momento *cifra* significaría también en España “cero”. En el

¹⁵ Calderón, *El secreto a voces*, p. 1212.

¹⁶ Ver Meister, 1906, p. 116.

¹⁷ Ver Corominas, 1984, p. 249.

¹⁸ Ver Bossong, 2007, p. 75f.

¹⁹ Folkerts, 1997, p. 34.

²⁰ Corominas y Pascual, 1984, p. 249.

²¹ Alemán, *Ortografía castellana*, p. 34.

²² Mateo Alemán, *El Guzmán Alfarache*, 1.^a, III, 6, p. 394.

²³ Calderón, *El secreto a voces*, p. 1215.

siglo XVI cifra denominaba ya «una escritura en que se usan signos, guarismos o letras convencionales, y que sólo se puede comprender conociendo la clave»²⁴.

En la palabra *guarismo* se entrecruzan por lo menos dos alusiones: primero, la alusión a mensajes cifrados; segundo, la alusión a un sistema de notación matemática radicalmente nuevo para la Europa medieval.

Veamos pues las relaciones numéricas del cuento: De 3 o 4 monas se hacen 304 monas. 300 monas que hacen 300.000 monerías. Y finalmente una mona en castellano que son cien monas en guarismo. Estas relaciones enseñan perfectamente como funciona el sistema de notación posicional indio-arábigo, y que ventajas lleva esta sistema en comparación con el sistema romano: la capacidad de potenciar. Calcular con los números largos del sistema romano era tan complicado que ya la división sólo se enseñaba en las universidades²⁵. El papel importante del cero en el sistema indio-arábigo es ocupar la posición de la decena u otros con nada. Hace falta un signo que significa nada (y el significado de las posiciones) para diferenciar el 10 del 100.

En el cuento se abren a fin de cuentas espectros de significado a través de connotaciones sutiles, que llegan hasta la España medieval y la matemática indio-arábigo; a la vez hacen alusión a técnicas barrocas de cifrar mensajes y finalmente al caos del descifrar.

MONAS Y MÓNADA - FILOSOFÍA Y VANIDAD

Queda por glosar la palabra “monas”. Una relación etimológica entre “monas” (plural femenino de mono, de arab. *maimon: feliz*) y “mónada” no existe, pero ciertos motivos del cuento parecen hacer alusión al término filosófico “mónada”. Mónada proviene del término griego “monas” lo que significa “unidad”. En el cuento se presenta por lo menos una vez el motivo de unidad: es una mona que pide la dama. Además, varios motivos de multitud están presentes: la multitud del vidrio partido, y la multiplicación de signos (304 monas), una realidad fragmentada.

El término griego monas es un término filosófico cargado de diferentes significados. En lo que concierne el tiempo de Calderón “monas” tiene importancia sobre todo en la filosofía de Giordano Bruno y en la de Leibniz y aparece más bien en la forma “mónada”. Para Giordano Bruno “monas” sería la primera forma, de la cual provendrían todas las demás formas. Monas es la sustancia de cada número²⁶. También importa en este contexto la interpretación de cada individuo como espejo del cosmos. Como explican Ritter y Gründer en su diccionario filosófico, dios con toda su infinitud no solo estaría en el mundo en su totalidad, sino también en cada individuo²⁷. La filosofía de Leibniz conoce igualmente la idea que en cada individuo existiría una mónada como espejo del cosmos²⁸. En la loa del auto sacramental *La nave del mercader* de Calderón aparece la pregunta cómo sería posible que Cristo se divide en fragmentos múltiples. La respuesta es un espejo girado en el cual el personaje se ve «entero aunque

²⁴ Alonso, 1982, p. 1060.

²⁵ Ver Taschner, 2005, p. 88.

²⁶ Ver Bruno, 1991, p. 16.

²⁷ Ver Ritter Gründer, 1984, vol. 6, p. 114.

²⁸ Ver Ritter Gründer, 1984, vol. 6, p. 118.

multiplicado»²⁹. Antonio Regalado ve en esta metáfora del laberinto de espejos una analogía con la teoría de las mónadas de Leibniz.

«Zählen ist ein Hinauslaufen aus der Einheit in die Vielheit»³⁰ ('Contar es un salir de la unidad a la multitud') escribe Elisabeth von Samsonow en su introducción al libro de las mónadas de Giordano Bruno. Los números harán de una unidad una multitud. Solo a través de números se hará de una "monas" (unidad) una multitud —o de una mona 304 monas, que harán 300.000 monerías, que al final queda la fascinación por una realidad multiplicada, como la crea el arte barroco.

MONAS Y VANIDAD

Pero las monas también hacen referencia a otro tópico bien conocido del tiempo, que tiene cierta relación con la matemática y la multitud que los números en guarismo pueden generar: la vanidad. Me refiero al emblema 98 de los emblemas morales de Covarrubias³¹. Se trata de la mona que mirándose en el espejo no reconoce su propia fealdad³².

La mona que a los vidrieros les parece en un primer momento signo de riqueza se vuelve devastador. Y así es un momento de vanidad. El símbolo de riqueza sirve a la vez de símbolo de su destrucción, que más, en este caso la riqueza es su propia destrucción. Las monas son el motor del deshacerse. Así aparecen también en algunas pinturas de vanidad del tiempo; solo reenvío al cuadro «Deux singes pillant une corbeille de fruits» (R.F. 3046) de Franz Snyders conservado en el Museo del Louvre. El signo (las monas) que también hace alusión a "monas", en griego y entendido como unidad, es a la vez el momento de la destrucción de esta unidad; el momento de la creación de una multitud. Una multitud de espejos (vidrio partido) y una multitud de signos (304 monas). Y es en esta multitud donde se va a reencontrar la unidad divina de la mónada.

ORIGEN DEL CUENTO

Queda por aclarar la pregunta de origen del cuento. En la colección *Cuentos muy mal escritos recogidos por Juan de Arguijo* encontré un cuento con una estructura narrativa parecida:

Envió Marco Antonio Colona a pedir al duque de Florenzia que le enuiase de algunos de sus bosques dos o tres chibetes o mocheles, y el secretario escriuió en guarismo 2 o 3 chiuetes. El duque, leyendo, creió que dezía dozientos y tres mochuelos y andubo por toda Italia buscando mochuelos para juntar esta cantidad³³.

El cuento de la confusión entre números y letras era por lo tanto un cuento conocido. Así, Fabio va a hacer reír al vulgo, que posiblemente reconoce el cuento. Pero Fabio

²⁹ Regalado, 1995, p. 83.

³⁰ Elisabeth von Samsonow 1991, p. xvii.

³¹ Covarrubias *Emblemas morales*, Centuria I, emblema 98, Madrid 1610, p. 96.

³² Los elementos *mona*, *espejo* y *gracioso* también están presentes en el drama *El mayor encanto, amor*. El gracioso Clarín se ve convertido en mona por Circe y mirándose en un espejo se le cae el vestido de mona. (Ver Calderón, *El mayor encanto, amor*.)

³³ Chevalier 1979, p. 48.

también presenta un enigma, un rompecabezas, a las personas cultas, a los que tienen *agudeza y ingenio*. Un enigma compuesto de elementos que en un primer momento no parecen tener sentido: Monas, números, y vidrio partido.

Lejos de ser mera burla, Calderón logra a cargar este cuento a la vez de alusiones filosóficas, matemáticas y socio-históricas y darle así un sentido más profundo. *El vidriero y las monas* es ejemplo magnífico del arte barroco de juntar razón y sinrazón, burla y consejo, seriedad y gracia.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Uta, *Form und Funktion der 'Cuentos' in den Comedias Calderóns*, ed. Hans Flasche y Rudolf Grossmann, Berlin, New York, de Gruyter, 1974.
- ALEMÁN, Mateo, *El Guzmán Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1999.
- , *Ortografía castellana*, México, 1609.
- ALONSO, Martín, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1982.
- BAUSINGER, Hermann, «Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen», *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*, 9, 1967, pp. 118-136.
- BRUNO, Giordano, *Über die Monas, die Zahl und die Figur als Elemente einer sehr geheimen Physik, Mathematik und Metaphysik*, ed. Elisabeth von Samsonow, Hamburg, Meiner, 1991.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «El secreto a voces», en *Obras completas*, Bd. 2: *Comedias*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar 1973, pp. 1203-1245.
- , *El mayor encanto, amor*, Biblioteca virtual universal, 2003.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, edición del Instituto Cervantes dir. Por Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004.
- CHEVALIER, Maxime, y Beatriz CHENOT (eds.), *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
- COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1981-1991.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.
- FOLKERTS, Menso (ed.), *Die älteste lateinische Schrift über das indische Rechnen nach al-Hwarizmi*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1997.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudezay arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 801-1506.
- KROLL, Simon, «Die Monas und der Glaser von Tetuán. Zifferncode, arabische Mathematik und das Chaos des Entschlüsselns», en *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*, ed. Wolfram Aichinger y Simon Kroll, Viena, Turia + Kant, 2011, pp. 69-84.
- MEISTER, Aloys, *Die Geheimschrift im Dienste der päpstlichen Kure von ihren Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Paderborn, Schöningh, 1906.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro II*, Barcelona, Ensayos / Destinos, 1995.
- RITTER GRÜNDER, Joachim (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 6, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- RIZO, Juan Pablo Mártir, *Poetica de Aristoteles traducida de latin. Ilustrada y comentada por J. P. M. Rizo*, ed. Margarete Newels, Köln/Opladen, Westdeutscher Verlag, 1965.

TASCHNER, Rudolf, *Der Zahlen gigantische Schatten. Mathematik im Zeichen der Zeit*, Wiesbaden, Vieweg, 2005.

TRITHEMIUS, Johannes, *Polygraphiae Libri Sex. Ioannis Trithemii. Abbatis Paepolitani, Qvondam Spanheimensis*, Basel, Petri, 1518.

De la educación de los hijos en el teatro de Tirso de Molina

Naima Lamari

Universidad de Picardie-Jules Verne

La educación de los hijos es un motivo recurrente en la producción dramática de Tirso de Molina, tratéense de comedias de enredo o de comedias serias, y constituye para el Mercedario una verdadera preocupación ética. Si el padre manda en todo como jefe absoluto y detenta todos los derechos incluso el de disponer de la vida de su prole, debe sobre todo cumplir con sus deberes: sustentar a la familia, educarla y transmitir su nombre y su patrimonio.

En numerosas ocasiones, el Mercedario expone, a través del discurso de las *dramatis personae*, su concepción de la educación de los hijos censurando, a veces con vena humorística o mejor dicho sarcástica, actitudes reprobables del jefe de familia o llevando a la escena, otras veces, a padres modelos que aleccionan a su prole con paciencia, virtud y amor.

En la comedia bíblica *La venganza de Tamar*, el rey sabio David define las principales funciones de un padre: primero, ha de educar a sus hijos según la ley divina, en la disciplina y amonestación del Señor: «Y vos mi Salomón, noble sujeto, / en quien vos ciencia infusa deposita, / de la fábrica célebre arquitecto / que la gloria de Dios en niebla imite»¹, ha de garantizar su posteridad y la de sus hijos así como recuerda David: «Bersabé, vuestra madre me ha pedido/por vos, mi Salomón: creced, sed hombre»². Por fin, ha de constituir un modelo de identificación ideal para el hijo y en este sentido, es el primogénito la reproducción, la re-presentación del genitor.

En las páginas que siguen, intentaré demostrar cómo, enlazando de modo perfecto arte teatral y lección doctrinal, logra Tirso difundir los preceptos poéticos del «deleitar aprovechando» y ensalzar las virtudes del justo medio.

¹ Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, III, 4, p. 379.

² Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, III, 3, p. 392.

Tras exponer el contexto de nuestro estudio, nos corresponde en adelante examinar las diversas funciones educativas del padre en algunas comedias de Tirso. Lo primero que hay que destacar es la función sustentadora del padre que ha de mantener a toda la familia. Atender las necesidades de la familia, tanto en lo material como en lo espiritual, constituía, en la época moderna, la función principal y sagrada del genitor, según hizo constar con razón María Antonia Bel Bravo en *La familia en la historia*: «los hijos debían ser alimentados y educados»³.

Como es sabido, la patria potestad incluye como obligaciones las de criar, educar y alimentar a su prole. De añadidura, el término «padre» procede del latín ‘pater’ que significa «nutridor, protector, sustentador» y se usa con frecuencia en las Escrituras. Es importante destacar el uso de la palabra «obligación», repetida con harta frecuencia, que no sólo hace hincapié en los deberes paternos, sino también en las relaciones padre-hijo, fundadas en el modo de la reciprocidad: «*porque la obligación miro y respeto / que a mi padre y señor el Dux se debe*»⁴. En efecto, si la verdadera misión del padre radica en sustentar a la familia, el hijo es tributario de la ayuda paterna. Así, Lisauro de *El honroso atrevimiento*, que se ve obligado a abandonar a su esposa y a su hija, no deja de preocuparse por el sustento de su familia: «*Pues ¿qué come, si es que tiene / ya mi esposa que comer*»⁵. Siendo cabeza del hogar, Don Luis de *Habladme en entrando*, le manda a su hijo Juancho una bolsa para que éste pueda alimentarse: «*¡Ah noble / nación! Pues no es tiempo aqueste / de dejarle; aquesta bolsa / tomad, amigo, y diréisle / que su padre se la envía*»⁶.

Elemento esencial de la cadena de transmisión, al padre le corresponde enseñar la Escritura a su hijo. El *Tesoro de la lengua española* señala, en el artículo «padre», un refrán que hace hincapié en que la responsabilidad de la educación de los hijos le incumbe a éste, siendo él el jefe máximo de la familia concebida como una estructura jerárquica. El marido es cabeza del núcleo familiar, así como Cristo es cabeza de la iglesia. Asimismo, conviene mencionar a Catón, Cicerón y a Horacio, quienes ensalzaban la superioridad doméstica y paterna a expensas, por cierto, de la materna. Valga aquí como ejemplo Grimaldo de *Ventura te dé Dios, hijo*, que obliga a su hijo Otón a que estudie el *Arte* de Nebrija, pese a que prefiere éste dedicarse a las armas: «*¡Por Dios!, que es hombre terrible / mi padre, pues en mi afrenta, / gramático hacerme intenta, / siendo en mí tan imposible*»⁷. Tales versos evidencian el poder arbitrario y opresivo de un padre educador inflexible y perfeccionista. En realidad, la relación entre Grimaldo y Otón no se lee en el ámbito familiar y afectivo sino más bien en el ámbito pedagógico y dinástico.

Fray Gabriel Téllez trata del motivo de la educación de los hijos según dos ejes esenciales: el amor-indulgencia y el rigor-abusos de poder. En el teatro de Tirso, podemos distinguir diferentes tipos de educación que en realidad corresponden a los diferentes modelos de padres que Tirso lleva a la escena: una educación que se funda únicamente en el amor y en la indulgencia, que excluye cualquier tipo de conflicto y

³ Bel Bravo, 2000, p. 181.

⁴ Tirso de Molina, *El honroso atrevimiento*, I, 10, p. 1149.

⁵ Tirso de Molina, *El honroso atrevimiento*, III, 1, p. 1162.

⁶ Tirso de Molina, *Habladme en entrando*, I, 10, p. 1220.

⁷ Tirso de Molina, *Ventura te dé Dios hijo*, I, 2, p. 693.

cuyo objetivo es enseñarle al hijo a ser responsable (educación inculcada por ejemplo por Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos*), una educación equilibrada y armoniosa que se fundamenta a la vez en el amor y en el rigor (Pereto de *La Elección por la virtud*) y por fin, una educación tiránica que reduce al hijo al estado de vasallo y que le impide por tanto realizarse.

El teatro tirsiano rebosa de ejemplos de cariño paterno en especial en las comedias religiosas tales como *La venganza de Tamar*, *La mejor espigadera* o aún *La elección por la virtud*. Los hijos deben ver en la persona del padre, a un representante de Cristo en su casa, a un Dios de autoridad y disciplina, pero sobre todo lleno de amor. Antes de entrar de lleno en el asunto y dedicarnos a las diversas manifestaciones del amor paterno en el teatro de Tirso, es imprescindible recordar aquí, para mayor claridad, la evolución del sentimiento paterno desde la Edad Media hasta la época moderna. El amor paterno empieza realmente a manifestarse en la Edad Media y Didier Lett demuestra, en su estudio «Tendres souverains»⁸, que la ternura paterna es un sentimiento que ya existe en la Edad Media. Las fuentes hagiográficas y los textos procedentes sobre todo de Italia nos brindan testimonios conmovedores de padres que lloran la ausencia o la enfermedad de sus hijos.

En realidad, son los Humanistas quienes introducen y transmiten la imagen del padre moderno, sensible, bondadoso, menos severo y muy preocupado por la educación de sus hijos. Erasmo, Montaigne, Rabelais y Gerson valorizan la función del padre en el seno del núcleo familiar: éste ha de educar al hijo, conocerle y sobre todo amarle. Por añadidura, se menosprecia a los padres tiránicos y despiadados que educan al hijo con crueldad según se lee en Erasmo: «qu'est-il de rien de plus cher que le fils spécialement unique?[...]Pour être vraiment père, il te faut avoir soin entièrement de tout ton fils»⁹.

Aunque la vida de la familia española durante los siglos modernos continúa siendo hoy un terreno virgen para el historiador, sabemos que la relación afectiva entre el padre y el hijo es mucho más discreta y mesurada y por tanto, los padres casi nunca manifiestan ternura con su prole: se trata de ocultar y de callar sus emociones. Según María Antonia Bel Bravo, los padres no se encariñaban demasiado con las criaturas y mostraban mucha cautela a causa de la elevada tasa de mortalidad infantil y de la cercanía con la muerte¹⁰.

Aún así y todo, las representaciones de padres dulces y efusivos, sacadas de las Sagradas Escrituras, menudean y constituyen un verdadero modelo para los «pudorosos» padres del siglo XVII. Así podemos citar al padre del hijo pródigo que le concede el perdón a su hijo como lo hace Dios con sus criaturas y a San José, el padre adoptivo y perfecto del niño Jesús. Si bien representan ambos padres una imagen ideal de la paternidad, muy alejada de la vida cotidiana de la época, contribuyen sin embargo a hacer evolucionar las mentalidades así como recalca M. Ménard: «Cette image de la tendresse, qui puise dans le réel sans le refléter, appartient à l'imaginaire du temps et, s'imprimant dans les esprits, participe à l'évolution des comportements»¹¹.

⁸ Didier Lett, 2001, pp. 17-40.

⁹ Érasme, *De pueris: de l'éducation des enfants*, p. 36.

¹⁰ Bel Bravo, 2000, p. 126.

¹¹ Ménard, 2001, p. 231.

En las comedias tirsianas, el niño es una ofrenda divina, una bendición al igual que en el Antiguo Testamento¹² (Génesis 33: 5) y su muerte se asimila a una gran pérdida, según exclama Constancio en *El Árbol del mejor fruto*:

Descubríme el rostro triste,
retrato de los que fue;
en él mi muerte veré
si en él mi vida consiste¹³.

El primogénito es celosamente vigilado ya que es el representante del linaje familiar, objeto de las esperanzas y aspiraciones paternas según vemos por ejemplo en *La Venganza de Tamar*. Del mismo modo, el hijo es la imagen de Dios y quien le violenta merece la muerte, como señala Noemí en *La Mejor espigadera*: «Jaleel, que no es bien que vos / queráis comer a quien es / la semejanza de Dios». Por eso, en el teatro de Tirso, la mayoría de las veces, el infanticidio es un fantasma, una tentación muy fuerte por parte de los padres. Es de advertir por otra parte que, en sus comedias, Tirso exalta las virtudes del justo medio y por eso, el infanticidio se opone totalmente a la visión cristiana que adopta el Mercedario.

La mayoría de los padres tirsianos, con excepción de Herodes de *La vida y muerte de Herodes*, ama a sus hijos y a la inversa de los padres autoritarios que controlan sus sentimientos para conservar su prestigio y su crédito, se esfuerzan por crear una relación privilegiada, directa y sin intermediarios con sus hijos que no necesitan un verdugo sino más bien un protector y un guía. Los padres deben mirar a sus hijos como a hijos de Dios y respetarlos como a personas humanas. Han de educar a sus hijos en el cumplimiento de la ley de Dios, mostrándose ellos mismos obedientes a la voluntad del Padre del Cielo. A través del discurso de las *dramatis personae*, el dramaturgo no deja de recordar en sus comedias que el padre es aquella persona que protege al hijo con su fuerza y su paciencia, así como exclama Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos* que rechaza toda forma de tiranía: «¿He de ser con él tirano?»¹⁴. Dicha imagen del padre tolerante y bondadoso contrasta mucho con la del padre terrible de la época moderna que ejerce su soberanía sobre los miembros de la comunidad doméstica. El Mercedario transmite así un mensaje al público joven de los corrales: Dios honra a aquellos padres que son responsables.

La paternidad se funda en dos nociones complementarias: el amor y la autoridad y al padre le incumbe buscar una armonía, un equilibrio necesario para que el hijo pueda iluminarse de alegría. La disciplina siempre debe darse con amor¹⁵. Pero cuando la autoridad domina y vence el amor, el padre tirsiano comete entonces abusos de poder y violenta las inclinaciones de su prole. Basta con examinar las comedias *Ventura te dé Dios, hijo* y *La villana en la Sagra* en que Grimaldo y Fulgencio acaban por darse cuenta de la importancia de tal equilibrio a finales de la comedia. A la inversa, otros padres tales como el rey moro de *Los lagos de San Vicente* o aún David de *La venganza de*

¹² Véase Voeltzel, 1973, p. 13.

¹³ Tirso de Molina, *El árbol del mejor fruto*, II, 1, p. 326.

¹⁴ Tirso de Molina, *Tanto es lo de más como lo de menos*, III, 18, p. 205.

¹⁵ Véanse Proverbios 13:24.

Tamar profesan a sus hijos un amor exclusivo, opresivo y a veces pasional y hasta destructor que les impide elegir, con toda libertad, su destino propio. Sin embargo, en algunos padres, el amor y la autoridad forman dos componentes que se equilibran como es el caso de Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos* y Anareto de *El condenado por desconfiado* que constituyen en realidad un ideal armonioso de amor y de poder.

Tal amor natural y legítimo que une el padre al hijo no debe convertirse en pasión o en «fetichismo» ni desviar al genitor de sus obligaciones hacia Dios. De hecho, el padre que se olvida de Dios en detrimento del hijo o de la hija no es más que un pecador y si prestamos la debida atención a la comedia *La Santa Juana III*, nos damos cuenta de que el padre se condena a sí mismo al concederle por una parte más importancia a su hijo que a Dios y por otra parte al dispensarle una educación mediocre. Padre e hijo desobedecen a Dios y en eso radica la gran perversión. Diego, padre de Luis comete el mismo error que el de Clenardo, padre de Margarita en *Quien no cae, no se levanta*: cegado por el amor incondicional que siente por su hijo, es incapaz de corregirle y se da por vencido satisfaciendo todos los caprichos de Luis aunque contradicen la ley de Dios. Así, justifica y favorece los pecados filiales (lujuria, juego, bebida...) en vez de condenarlos:

Gasta mi hacienda, tu deleite es justo,
inventa galas, enamora, juega,
mi amor conoces, mi escritorio sabes,
saca dineros, ves aquí las llaves¹⁶.

Demasiada indulgencia por parte del padre conduce irremediablemente al hijo a su damnación. Por eso, Juana se esfuerza por corregir la actitud de don Diego advirtiéndole y dándole una serie de recomendaciones acerca de la manera con que educar al descarriado hijo según los mandos divinos:

La Santa Juana culpa mi deseo
dándome de tu bien mayor cuidado;
su aviso santo y su prudencia creo,
que no suele gozarse mal logro
el hijo libre, si en edad tierna
su padre no le enseña y le gobierna¹⁷.

Don Diego es responsable de los extravíos del hijo por concederle demasiada libertad y Lillo, César y Juana condenan con vehemencia el amor desmedido y hasta malsano de Diego para con Luis. Siendo demasiado liberal, Diego engendró a un hijo desnaturalizado, un monstruo.

El padre reprende a su hijo, le amenaza y le maldice tardíamente a finales de la comedia pero tales sanciones no bastan para enmendar al hijo rebelde. En realidad, en *La Santa Juana*, el Mercedario advierte, no sólo a los padres de familia contra la

¹⁶ Tirso de Molina, *La Santa Juana III*, II, 3, p. 885.

¹⁷ Tirso de Molina, *La Santa Juana III*, II, 3, p. 885.

amenaza del «mimar» o del «melindrear» (adorar al hijo hasta transgredir los preceptos santos), sino que alecciona también a los hijos contra el pecado que consiste en adorar al padre biológico a expensas del Padre Creador. Una vez más, el dramaturgo reprueba los excesos y ensalza las virtudes del justo medio: es necesario amar al hijo y eso que amar no significa someterse o envilecerse:

Escarmentar
en aqueste ejemplo pueden
todos los padres que exceden
la justa ley en amar
a sus hijos demasiado¹⁸.

A modo de conclusión parcial, diremos que las recomendaciones hechas a los padres, y en especial al padre y por extensión al público joven de los corrales, que hallamos diseminadas en la producción dramática tirsiana, constituyen una suerte de tratado, de sumario o de manual pedagógico, cuya fuente nace de la Biblia. Amar al hijo es uno de los innumerables deberes del padre como lo atestiguan varios versículos de la Biblia: lo vemos por ejemplo en las relaciones entre Jacob y sus hijos José y Benjamín o aún entre Abraham e Isaac. No olvidemos que la negligencia del padre en la educación de sus hijos así como el rigor indispensable para que obedezcan son motivos que encontramos varias veces en el Antiguo Testamento y eso no nos extraña en la medida en que la concepción tirsiana se conforma con el ideal cristiano de la época. El padre, creado a imitación de Dios, no puede sino amar a sus hijos y por lo demás, en aquella época, los padres de la Iglesia insistían en la función afectiva y estabilizadora del padre, según apunta M. Ménard: «Celui-ci doit avoir plus de patience que de force, il a le droit de commander, mais il est obligé d'aimer».

Junto con el amor, el rigor es indispensable para la buena educación del hijo. De añadidura, los hijos emplean dicho término varias veces para calificar la actitud del genitor y bien es sabido además que tal severidad paterna bien corresponde a la realidad histórica así como recalca C. Gómez-Centurión Jiménez:

Al tiempo, la obediencia, la disciplina estrictas se convertían en regla esencial de comportamiento, por lo que los niños eran sometidos a un control sumamente rígido, llevando el primogénito la peor parte la mayoría de las veces¹⁹.

Sin embargo, el Mercedario se esfuerza en diferenciar rigor y abusos de poder. Es cierto que la Biblia y en especial el Libro de los Proverbios autoriza al padre a castigar al hijo si éste no se somete a los mandos divinos y eso que les aconseja también que den muestra de compasión y de indulgencia. Tal equilibrio entre rigor e indulgencia queda perfectamente plasmado en la comedia *La elección por la virtud* en que Pereto, padre de Sixto y de Sabina, amonesta a su hija por estar ésta embarazada y desaprueba su actitud pero nunca la maltrata. En cambio, el príncipe Fabriano, padre de César, no manifiesta compasión alguna hacia su hijo al que martiriza y humilla a lo largo de la comedia.

¹⁸ Tirso de Molina, *La Santa Juana*, III, 13, p. 913.

¹⁹ Gómez-Centurión Jiménez, p. 191.

Estos dos tipos de padres totalmente contrastados le permiten al comediógrafo hacer hincapié en las virtudes del justo medio.

A través del discurso de las *dramatis personae*, el Mercedario les recomienda a los padres que den prueba de moderación y de tolerancia en el castigo de los hijos: «Que es travieso te concedo; / mas, si no excusas razones, / ¿he de ser con él tirano²⁰?» exclama Clemente ante la revuelta de su hijo Liberio. Ahora bien, el castigo del hijo sólo se debe usar como último recurso, según afirma Octavia, madre de Otón de *Ventura te dé Dios, hijo*:

Desenojaos y advertid
si Otón con ella os agravia,
y castigalde después
que lo hayáis averiguado²¹.

Conviene agregar que el Fraile de la Merced aconseja en cambio a los genitores que reprendan, adviertan y amonesten a su prole a fin de que comprendan sus errores y esa disciplina que contribuye a su bienestar y a su sano desarrollo se evidencia en la Biblia: «Y vosotros, padres, no provoquéis a ira a vuestros hijos, sino criadlos en disciplina y amonestación del Señor» (Efesios 6:4). Tenorio de *El burlador de Sevilla*, Clemente de *Tanto es lo de más como lo de menos* y el padre de Bruno de *El mayor desengaño* intentan desesperadamente hacer entrar en razón a los díscolos hijos sin violentarlos. Por lo demás, en el teatro de Tirso, ningún padre abofetea a su hijo aunque algunos padres tales como Grimaldo de *Ventura te dé Dios hijo* o Fabriano de *La elección por la virtud* se disponen a hacerlo. También el buen padre ha de hacer concesiones y establecer límites respetando los preceptos impuestos por la ley divina con el fin de mantener relaciones armoniosas con sus hijos, pero si el hijo se empeña en desobedecer, el padre tiene derecho a castigarlo con moderación tras agotar todos los recursos para que se avenga a razones: «No rehúses corregir al muchacho; porque si lo castigas con vara, no morirá» (Proverbios 23:13-14). De lo contrario, el hijo actúa con toda impunidad como es el caso de don Luis de la *Santa Juana III*, quien, animado por la actitud demasiado liberal de su padre, acaba por menospreciarle hasta agredirle empujándole violentamente al suelo. Por tanto, el padre se ve obligado a acatar las leyes divinas a riesgo de exponerse a la maldición de Dios:

Desde este día
mis hijos castigaré;
azotallos voy a fe,
que si el padre que los cría
con libertad se condena,
que no ha de saber quien me note
en eso²².

²⁰ *Tanto es lo de más como lo de menos*, I, 5, p. 165.

²¹ *Ventura te dé Dios, hijo*, II, 1, p. 706.

²² *La Santa Juana III*, III, 15, p. 904.

No obstante, cabe decir que el castigo de la criatura encierra un fin didáctico: el hijo o la hija rebelde debe comprender el motivo de la sanción a fin de no reincidir en los mismos errores. Asimismo, corregir al hijo no significa en ningún modo denigrarle o destruirle sino más bien guiarle hacia el Bien y apartarle del Mal y en este sentido, es el padre un medianero, un intercesor entre Dios y el hijo. En suma, el Mercedario promueve la disciplina física para educar a los hijos pero si el padre abusa de esa prerrogativa, comete un pecado gravemente sancionado por Dios. Así ocurre en *Ventura te dé Dios hijo* en que la instancia paterna se perfila como un anti-modelo. Grimaldo destierra a su hijo Otón y lo encierra en una granja privándole así de recursos económicos. Al expulsar al hijo y renegar de él, dicho padre lo deshereda de modo simbólico. Esa forma de educación opresiva es condenable, no sólo porque la opresión desnaturaliza a Otón, sino también porque Grimaldo llegar a abusar conscientemente de su autoridad. La educación perniciosa del *pater familiae* tiene por fin esencial reducir a su hijo al silencio de un vasallo, esto es, asegurar su autoridad absoluta en los asuntos tan importantes tales como la «pluma» o el matrimonio. En realidad, el exceso de autoridad de Grimaldo se condena en la medida en que puede desencadenar una rebeldía peligrosa del hijo. Además, la actitud opresiva de Grimaldo es una ofensa divina, porque al reprimir las inclinaciones de su hijo, desafía a Dios y comete, por tanto, un pecado:

Y a mi padre le decid
que no fuerce el natural
de su hijo con violencia,
que es hacer al cielo agravio,
y si me quiere hacer sabio
que me dé la suficiencia²³.

Aún así y todo, Grimaldo se enmienda a finales de la comedia y la imagen del padre digno y ejemplar queda restaurada y rehabilitada. Podemos alegar que la pintura de padres irascibles e inmoderados permite al Mercedario deleitar al público censurando ciertas actitudes excesivas y ensalzando las virtudes de la paciencia y del perdón.

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que el tratamiento del motivo de la educación de los hijos en la producción dramática de Tirso de Molina corresponde en realidad a la filosofía moral del fraile de la Merced: buscar el justo medio, rechazar los extremos, dominar sus pasiones y sus bajos instintos y por fin someterse a la verdadera y única autoridad: la de Dios Padre con el fin de producir armonía en el mundo. El padre cristiano es realmente el instrumento en la mano de Dios en materia de la paternidad y las instrucciones de las Escrituras a los padres son siempre el ideal de Dios.

Aún así y todo, hay que señalar que el dramaturgo insiste en la necesidad de diferenciar rigor y abusos de poder y amor y negligencia. Demasiada indulgencia puede extraviar al hijo y participar al mismo tiempo de la damnación del padre. La comedia

²³ Tirso de Molina, *Ventura te dé Dios, hijo*, I, 2, p. 694.

tirsiana no aspira sino a revelar un mensaje al público joven de los corrales: la salvación de un hijo radica en la obediencia al padre.

Poesía dramática y vehículo doctrinal se enlazan de manera inextricable, en perfecta armonía con el entretenimiento. Tanto los padres despóticos y excesivos como los padres clementes y «amorosos» sirven los intereses del Mercedario, cuya finalidad es advertir al público contra los extremos de la autoridad, del orgullo y de la negligencia, enfatizando así las virtudes de la obediencia y de la paciencia.

No quisiéramos terminar sin añadir que a fin de cuentas, el motivo de la educación de los hijos se conforma, no sólo con la visión optimista, «a-trágica» y sobre todo cristiana que adopta el fraile de la Merced, sino también con los ideales de la época, esto es, ideal cristiano e ideal aristocrático.

Referencias bibliográficas

- BEL BRAVO, María Antonia, *La familia en la historia*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2000.
- ÉRASME, Didier, *De pueris: de l'éducation des enfants*, ed. Pierre Saliat, Paris, Klincksieck, 1990.
- LETT, Didier, «Tendres souverains», en *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2001, pp. 17-41.
- MÉNARD, Michèle, «Unique en ses images», en *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2001, pp. 219-241.
- TIRSO DE MOLINA, *El árbol del mejor fruto*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo IV, pp. 311-358.
- , *El honroso atrevimiento*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo III, pp. 1140-1176.
- , *Habládme en entrando*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo IV, pp. 1213-1252.
- , *La elección por la virtud*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo I, pp. 324-374.
- , *La Santa Juana, tercera parte*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo I, pp. 866-910.
- , *La venganza de Tamar*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo IV, pp. 362-404.
- , *La villana de la Sagra*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid-Pamplona, Publicaciones del Instituto de estudios Tirsianos, 2005.
- , *Quien no cae no se levanta*, ed. Lara Escudero Baztán, Madrid-Pamplona, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2004.
- , *Tanto es lo de más como lo de menos*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo II, pp. 161-208.
- , *Ventura te dé Dios, hijo*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de Los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, tomo II, pp. 692-740.
- VOELTZEL, René Frédéric, *L'enfant et son éducation dans la Bible*, Paris, Beauchesne, 1973.

Segundones áureos al ataque: el talento entremesil de Andrés Gil Enríquez (1636-1673)

Renata Londero

Università degli Studi di Udine

En la introducción a su *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas* (1911), Emilio Cotarelo dedica sintéticas aunque elogiosas consideraciones al teatro breve de Andrés Gil Enríquez (Madrid, 1636-1673). Segundón vinculado a la corte de Felipe IV a partir de su traslado a Madrid desde Granada en 1656, Gil Enríquez es autor de un reducido —pero no desdeñable— *corpus* dramático compuesto entre 1659 y 1673, y editado desde 1668¹. Está formado por cinco comedias (dos de ellas colaboradas) asignables al género palatino, al histórico y al hagiográfico², dos loas palaciegas en alabanza de Catalina Vélez Ladrón de Guevara, tercera mujer de Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, segundo Duque de Medina de las Torres³, y finalmente por tres entremeses de inquestionable paternidad y tres entremeses de muy dudosa atribución⁴.

Por su parte, Cotarelo, tras afirmar que «don Andrés Gil Enríquez, ya celebrado como autor de loas, lo es también de buenos entremeses»⁵, describió la trama de dos de sus tres entremeses cuya autoría crea bastantes problemas: *El Pozo*, que se podría definir «de situación» localista⁶, y *Los valentones*, de ambiente picaresco. Queda excluido del análisis de don Emilio el tercer entremés incierto, *Los retraídos*, también difícilmente atribuible a Gil Enríquez por razones documentales. De hecho, el interés principal de

¹ Gil Enríquez, *No puede mentir el cielo*; Londero, 1999, 2001, 2002, 2011.

² Para un estudio temático y estilístico de las comedias de este autor, ver Gil Enríquez, *No puede mentir el cielo*, pp. 23-56.

³ Sobre Ramiro Felípez Núñez de Guzmán (1600-1668), Presidente del Consejo de Indias (1629-1631), Virrey de Nápoles (1638-1643), Ministro de Asuntos Exteriores (1661-1665), y Alcalde del Buen Retiro (1661-1668), ver las referencias bibliográficas en Londero, 2011.

⁴ Gil Enríquez, *No puede mentir el cielo*, pp. 23-36; Urzáiz Tortajada, 2002, vol. I, pp. 338-339.

⁵ Cotarelo y Mori, 2000, vol. I, p. LXXXVIII.

⁶ Huerta Calvo, 1995, pp. 59-60.

Cotarelo —y de otros críticos que se han ocupado con rápidas pinceladas del teatro breve de Gil Enríquez, como Héctor Urzáiz Tortajada⁷ y Francisco Sáez Raposo⁸— se centra en los tres entremeses redactados con seguridad por él. Me refiero a *El sordo*, *El amigo verdadero* y *El ensayo*, que constituyen el eje argumental de este trabajo.

Sobre el poder del dinero versan las rencillas erótico-pecuniarias entre dos parejas de amantes hampescos (Juana y Barrientos, Cátanla y Perucho) que salpican la primera parte del *Entremés del sordo*, impreso en la serie de pliegos sueltos *Once entremeses*, publicada en Madrid en 1659, por Andrés García de la Iglesia⁹. Este entremés se encauza por el paradigma del «debate» —según la categorización de Huerta Calvo¹⁰, que retoma Catalina Buezo¹¹—, dividiéndose en dos cuadros dominados por el principio de la ambigüedad expresiva, típica válvula de escape cómica. El primer cuadro ya lo he mencionado, mientras que el segundo desarrolla el motivo del coloquio entre sordos, rebosante de divertidos equívocos, en torno al cual giran otros entremeses barrocos análogos. Piénsese en *Los sordos* de Luis Vélez de Guevara, quizá escrito «antes de 1623»¹² o de todas formas «uno de los primeros que escribiera» el autor¹³ y editado en 1672; en el *Entremés del sordo y Periquillo el de Madrid* de Jerónimo de Cáncer y Velasco (estrenado en 1649 e impreso en 1655¹⁴); y en *El sordo* de Francisco Bernardo de Quirós¹⁵.

Como todos los entremeses «de debate», que consisten en enfrentamientos verbales, *El sordo* de Gil Enríquez se caracteriza por «el predominio del componente» lingüístico, porque su interés estriba en «el material discursivo que ponen en juego los diálogos»¹⁶. De hecho, tanto las escaramuzas entre los groseros amantes del principio —basadas en la sordera metafórica de la mujer, codiciosa de dinero, frente a los requiebros de su tosco pretendiente— como los cortocircuitos semánticos en los que caen los dos sordos en el final se construyen en torno a disémicos juegos de palabras. He aquí cómo Barrientos y Juana utilizan con efectos hilarantes el término «cuerda», adjetivo y sustantivo:

BARRIENTOS	No me atormentes más, loca.
JUANA	Antes ando cuerda en eso.
BARRIENTOS	Sé cuerda para el alivio, no cuerda para el tormento. (fol. 57r)

⁷ Héctor Urzáiz Tortajada, 2008, pp. 481-483.

⁸ Francisco Sáez Raposo, 2011, pp. 37-38.

⁹ Biblioteca Nacional de España, R 31254, fols. 57r-60v. La piececilla de Gil Enríquez es la décima que aparece en el tomo facticio. De este ejemplar saco las citas del texto en cuestión. Sobre los *Once entremeses* ver Gómez Sánchez-Ferrer, en prensa.

¹⁰ Huerta Calvo, 1995, pp. 63-66.

¹¹ Catalina Buezo, 2008, p. 76.

¹² Crivellari y Urzáiz Tortajada, 2008, p. 208.

¹³ Urzáiz Tortajada, 2002, p. 75.

¹⁴ Ver Taravacci, 2008, p. 322.

¹⁵ Urzáiz Tortajada, 2002, vol. II, p. 542. Urzáiz Tortajada incluye otros dos entremeses anónimos titulados *Los sordos*, y declara que con el mismo título «se atribuye también un entremés a Lope de Vega» (2002, vol. I, p. 124; vol. II, p. 692).

¹⁶ Huerta Calvo, 1995, p. 63.

Y los dos sordos, a quienes escuchan los cuatro amantes junto con María y el Peinado, acumulan recíprocos malentendidos favorecidos por las rimas asonantes, o charlan cada cual por su cuenta:

1. Buen tiempo.
2. Pues yo os fui a buscar ayer,
y no hallo ocasión de vernos.
1. Eso digo, habiendo sol,
no puede haber mal invierno. (fol. 59r)

[...]

1. Muy poco caliente el sol.
2. Sí, ya vino congrio fresco.
1. Debe de querer helar.
2. A cuatro reales lo han puesto. (fol. 60r)

Sin embargo, la maestría festiva de Gil Enríquez alcanza su cumbre en los últimos dos entremeses por considerar: *El amigo verdadero* —que se imprimió por primera vez en 1670¹⁷, cosechando cierto éxito, si se estima el número bastante considerable de ediciones en tomos colectivos y en sueltas¹⁸—, y *El ensayo*, la pieza breve más acertada del autor, que apareció en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras* (1668; fols. 91v-96r)¹⁹. No es ninguna casualidad que los dos textos se engloben en sendos géneros entremesiles —el de burlas amorosas y el metateatral, respectivamente—, que se escenificaron a menudo «en ámbitos palaciegos»²⁰. O sea, justo en la esfera aristocrática y cortesana donde trabajó preferentemente Gil Enríquez, y en la que colocó la mayoría de sus ficciones teatrales, fundadas en luchas dinásticas y políticas, y protagonizadas por vasallos leales, valientes y generosos.

El título del *Amigo verdadero* procede obviamente del primer coloquio entre Anselmo y Lotario en el «Curioso impertinente» del *Quijote* (I, 33), donde Anselmo encarga a su amigo que ponga a prueba la fidelidad conyugal de Camila²¹. Del hipotexto cervantino Gil Enríquez retoma varios motivos, conectados con el tema del honor: la debilidad de la mujer y la prueba de su virtud, el triángulo amoroso y la pantomima que los nuevos amantes urden para engañar al marido. Lo que en cambio falta con respecto al modelo es el ámbito social elevado, el sutil estudio psicológico de los personajes y la conclusión trágica.

¹⁷ En *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto; en veinte y ocho entremeses, bailes, y sainetes*, pp. 33-40. Utilizo esta edición (Biblioteca Nacional de España, R 14654).

¹⁸ Se volvió a editar en *Floresta de entremeses, y rasgos del ocio, a diferentes asuntos, de bailes, y mojigangas*, pp. 26-34. Las *sueeltas* son: Barcelona, Pedro Escuder, s.a.; Sevilla, J. Padrino, s.a.; Valencia, Agustín Laborda, s.a. Dos más son anónimas: Sevilla, Diego López de Haro, s.a.; Sevilla, Viuda de Diego López de Haro, s.a.

¹⁹ Voy a citar esta edición (ver Gil Enríquez, *No puede mentir el cielo*, pp. 35-36).

²⁰ Lobato, 2008, pp. 301 y ss.

²¹ «[...] quiero que sea en la [plaza] del archivo de tu secreto, confiado que con él y con la diligencia que pondrás, como mi amigo verdadero, en remediarne, yo me veré presto libre de la angustia que me causa» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 379).

En efecto, de acuerdo con el hibridismo hipertextual que distingue al teatro áureo, este entremés (como el «Curioso impertinente») imita y reelabora por lo menos dos textos más: la *novella* VII, 7 del *Decamerón* —conocida en español como la del «Cornudo, apaleado y contento»—, y, más indirectamente, el Canto XLIII del *Orlando Furioso* (octavas 72-143). La historia del rico mantuano Anselmo, de su bella y honrada mujer Argia y del caballero Adonio, que Ariosto narra en su poema, contiene tres elementos temáticos que Gil Enríquez aprovecha *lato sensu*: la prueba de la virtud femenina, la traición cometida por la protagonista durante una ausencia del marido y el final feliz tras dramáticos avatares²². No obstante, es la *novella* boccacciana el texto en el que nuestro comediógrafo se inspira más, como suele pasar con otras obras teatrales del Siglo de Oro influidas por el *Decamerón*, y, en este caso particular, con otros entremeses cronológicamente cercanos al de Gil Enríquez como *El toreador calderoniano*, y *El cortacaras* de Moreto.

Boccaccio se concentra, pues, en el adulterio de Beatrice con el gentilhomme Anichino en perjuicio del marido de ella, Egano de' Galluzzi. Su relación clandestina perdura hasta el término de la *novella*, donde la narradora Filomena concluye: «Egano [...] era in opinione d'avere la più leal donna e il più fedel servidore [...] Anichino e la donna ebbero assai agio [...] a far di quello che loro era diletto e piacere»²³. Además, el engaño perpetuado por los amantes culmina con dos recursos espectaculares y lúdicos que evidencian la credulidad del marido: Beatrice pide a Egano que se disfrace de ella y que baje al jardín de su casa, donde lo espera Anichino, quien, fingiendo querer castigar a la infiel Beatrice, lo apalea.

Disfraz y palos, rematados por el típico grotesco baile final, condimentan la acción del *Amigo verdadero* de Gil Enríquez, que se simplifica y vulgariza con respecto a sus hipotextos, como es costumbre en los entremeses: de las ricas moradas italianas nos trasladamos a la aldea rústica española, y la psicología de los tres personajes se esquematiza hasta reducirse a burdos rasgos estereotipados. Aquí, pues, el bobo-villano Rodrigo encomienda al amigo Martín la custodia de su mujer Inés, cuyo valor él estima como el oro: «Inés vale lo que pesa» (p. 34)²⁴. Suena sarcástica también la *dramatic irony* inicial, cuando Rodrigo le recomienda a Martín:

y así si la encontráis en pasos malos
castigalda, Martín, dalda de palos,
como si fuerais yo, de vos me fío,
que así estará seguro el honor mío. (p. 34)

Presidido por la sencillez diégetica y psicológica, cuando pasa a presentar los ilícitos amoríos de Martín e Inés, el texto de Gil Enríquez hace caso omiso del quiasmo cervantino, elíptico y elocuente a la vez, que cuenta la rendición de Camila («Rindióse

²² Sin embargo, mientras que en Ariosto los esposos se reconcilian, en Gil Enríquez los dos amantes siguen mofándose del marido «apaleado y contento».

²³ Boccaccio, *Decameron*, p. 848.

²⁴ En su *incipit*, Gil Enríquez también se remonta, desde una perspectiva cómica, a la metáfora del peso empleada en el «Curioso impertinente» (I, 33), donde Anselmo dice a Lotario: «el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad» (Cervantes, 1998, p. 379).

Camila, Camila se rindió», I, 34)²⁵, y poco después muestra a los fogosos adúlteros abrazándose. Otra vez en la estela de Cervantes, se representa la farsa donde Martín/Lotario actúa de amigo sincero probando la virtud de Inés/Camila, con Rodrigo burlado «*al paño*» (p. 36), como el Anselmo del *Quijote*, que se esconde «detrás de unos tapices» (I, 34)²⁶. Luego, aconsejado por Inés, Rodrigo se camufla vistiéndose como ella, y recibe una paliza de Martín, antes de que lleguen los músicos para regocijar a todos, riéndose de todo: «Pues a bailar venimos, no haya extremos / esta burla, Rodrigo, celebremos» (p. 40).

No obstante, como ya reconocía Cotarelo²⁷, el entremés más original y de mayor fluidez dramática de Gil Enríquez es *El ensayo*, impreso —como decía— en 1668, pero seguramente redactado entre 1657 y 1661²⁸: es la fina parodia metateatral de un momento muy importante en la rutina de las compañías de título barrocas, el ensayo²⁹, que solía realizarse en la casa del *autor de comedias*. Este entremés se inserta en el abundante conjunto de piezas breves, muy escenificadas en palacio, que al adoptar como núcleo temático la idea barroca del *theatrum mundi*³⁰, teatralizan la «convención escénica»³¹ con diferentes módulos discursivos y representativos. Uno de ellos es la referencia al mundillo teatral, y en especial, a los actores, vistos en las más nimias circunstancias de su «día a día» profesional³². Entre los ejemplos que se podrían traer a colación, sobresalen *La maestra de gracias* (1635) de Luis Belmonte, *El vestuario* (1661) de Moreto, el *Baile de la entrada de la comedia* (1670) de Pedro Francisco Lanini, y la pléthora de obras cortas dedicadas a Juan Rana.

En el marco espacial y narrativo del ensayo de una comedia de enredo por una compañía, Gil Enríquez introduce componentes intra- y extratextuales relacionados con la literatura teatral por un lado, y la práctica actoral áurea por otro, a través de un brillante intercambio verbal entre los actores/personajes, su irascible director y dos impertinentes espectadores de paso. En los diálogos y en las acotaciones operan recursos metateatrales como la comedia *en abyme*, se afrontan temas entremesiles como el del amor mercenario, se subraya la presencia de la música como medio de *amplificatio adfectus*, se esboza la dialéctica emisor/receptor y se tocan aspectos ligados al oficio de actor —su papel en la compañía, el problema de la memoria y del tiempo que apremia—, o bien se enseñan sus actividades más rutinarias, como la comida, la asistencia a misa, o las labores de punto para las mujeres.

Pero en *El ensayo* hay mucho más porque el mérito singular de esta obrita radica en los nombres de los personajes que intervienen en ella. Son dobles ficticios de actores reales, encabezados por Pedro de la Rosa (1613 o 1614-1675), célebre comediante y *autor de comedias*, de cuya compañía todos ellos formaron parte en algún momento. Por el escenario desfilan auténticas estrellas de las tablas españolas de la mitad del xvii,

²⁵ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 397.

²⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 409.

²⁷ Cotarelo y Mori, 2000, vol. I, p. LXXXVIII.

²⁸ Cienfuegos Antelo, 1996, p. 40.

²⁹ Oehrlein, 1993, p. 131 y ss.; Rodríguez Cuadros, 1998, p. 538 y ss.

³⁰ Orozco Díaz, 1969.

³¹ Martínez López, 1997, pp. 246-262.

³² Sáez Raposo, 2011, p. 37.

en los corrales y en palacio: las actrices Mariana de Borja («la Borja»), y Mariana y Luisa Romero, hermanas, y el actor, *autor* y dramaturgo Simón Aguado (1621-1706), predilecto en las cortes de Felipe IV y Carlos II. Al lado de ellos aparecen figuras menos famosas, pero activas en el ambiente teatral de aquella época: Antonia de Santiago, segunda mujer de Pedro de la Rosa; Luciana Mejía («Luciana»); el actor y apuntador Luis de Mendoza («Mendoza»); Juan de Carmona; y los actores y músicos Juan de Malaguilla («Malaguilla») y Gaspar Real («Gaspar»)³³. En cambio, Juan y Navarro —los dos espectadores-mirones que espían y enjuician las fases del ensayo— podrían ser dos facetas desdobladas de un mismo actor y guitarrista real: Juan Navarro Oliver, hijo de Luciana Mejía, y miembro de la compañía de Pedro de la Rosa por los años 60 del siglo XVII³⁴.

Añado una última curiosidad, antes de pasar a describir el texto a vuela pluma: la mayoría de los actores presentes en las *dramatis personae* —la Borja, las hermanas Romero, Simón Aguado, Luis de Mendoza— actuaron el 6 de enero de 1658, en el estreno madrileño del entremés de Moreto *El alcalde de Alcorcón*, escrito para festejar el nacimiento del Príncipe Felipe Próspero Quinto (1657-1661)³⁵. Probablemente no es fortuita la conexión entre Gil Enríquez y los homenajes al malogrado principito, ni entre Gil Enríquez y Moreto dado que a nuestro dramaturgo se le atribuye un poema polimétrico del año 1658 (cuyo paradero se desconoce), la *Descripción breve de las magestuosas fiestas que la nobilísima ciudad de Granada celebró al feliz nacimiento de su Príncipe esclarecido D. Felipe Próspero Quinto*³⁶; y uno de los dos testimonios manuscritos que transmiten el texto de su comedia *No puede mentir el cielo* asigna la paternidad de la obra a Gil Enríquez y a Moreto³⁷.

Por lo que atañe al texto del *Ensayo*, cabe notar su coherente construcción, sus toques ‘costumbristas’ y su ritmo dinámico, a los que se suma una caracterización psicológica esencial pero eficaz. Las acotaciones y las intervenciones de los personajes destacan ocupaciones de las actrices y los actores, descubriendo retazos de su cotidianeidad: al principio «*Sale Rosa y su mujer haciendo media [...]*» (fol. 91v) y más adelante «*Salen Luciana y la Borja, como van al ensayo con sus medias, y siéntanse a hacer labor*»; mientras Simón, impaciente por el retraso que llevan los demás en empezar («pues ya son más de las diez», fol. 92r), decide salir a comer y beber. Son interesantes también las referencias a los instrumentos musicales usados (Gaspar «*sale con la vihuela debajo del brazo*», fol. 93r), y a las dotes vocales de la Borja y de Mariana Romero, a la que Gaspar riñe por reírse mientras canta. Después otros

³³ Informaciones puntuales sobre cada uno de ellos se leen en DICAT, 2008.

³⁴ DICAT, 2008, «Navarro (de) (Oliver), Juan».

³⁵ Lobato, 1999, pp. 97-98.

³⁶ La atribución se debe a Jenaro Alenda y Mira (1913, p. 342, n. 1167). Mis meticulosas investigaciones sobre esta obra en la Biblioteca Nacional de España y en otras muchas bibliotecas españolas con fondos antiguos han resultado infructuosas.

³⁷ Hablo del colofón del Ms. 15242 (copia dieciochesca) de la Biblioteca Nacional de España («Esta comedia anda en nombre de dos autores. De D. Agustín Moreto y de D. Andrés Gil Enríquez»). En mi edición crítica de la comedia he tratado de verificar la autoría de Gil Enríquez, con argumentos temáticos, estructurales y estilísticos (Gil Enríquez, *No puede mentir el cielo*, pp. 36-42). Por otra parte, María Luisa Lobato, a quien agradezco su indicación, me ha confirmado que en la producción moretiana no consta una comedia ni con el título ni con el tema de *No puede mentir el cielo*.

problemas acechan a los actores: Mendoza se preocupa porque «El apuntador no viene» (fol. 94r), y Rosa tiene que sustituirlo. Por fin comienzan a ensayar, pero Mariana sale a destiempo, y Rosa, resentido y nervioso, se enfada con Antonia, que se ha equivocado en su parte, y le arroja el guión («*Antonia*: Al decir que está el sol, fuera, / quiero con muda, digo, con mucha... / *Rosa*: ¡Oh, pesie a tu alma! [...] *Tírale la comedia*», fol. 95r). Al final Luisa propone aplazar todo para el día siguiente y Navarro intensifica el efecto distanciador que el texto ha creado al satirizar muchas de sus convenciones expresivas, cuando exclama con sorna: «¿Esto pasa en los ensayos? / Admirado voy de verlos» (fol. 95v).

Así, Gil Enríquez se despide de su público con una sonrisa socarrona, mostrando a Luisa, Borja, Mariana y Simón mientras recitan una deleitosa escena del sainete conclusivo. Bien decía Hannah Bergman cuando sostenía que «el entremés nos recuerda constantemente que lo que vemos en el tablado no es vida sino teatro»³⁸. Y los juegos especulares que aquí maneja con pericia este dramaturgo, nada excelente pero fiel hijo de su tiempo, vuelven a reflejar un teatro (y un mundo como teatro) barroco muy consciente de sí mismo, al que es preferible mirar con la lente carnavalesca y desmitificadora de la risa.

Referencias bibliográficas

- ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1913.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- BUEZO, Catalina, «Entremés», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 70-82.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Madrid/Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema, *Edición anotada y estudio de dos entremeses y un baile dramático del siglo XVII*, tesis de maestría, Ottawa, University of Ottawa, 1996.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (1911), edición facsímil, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000. 2 vols.
- CRIVELLARI, Daniele y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, «Luis Vélez de Guevara y otros entremesistas barrocos», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 202-225.
- Descripción breve de las magestuosas fiestas que la nobilísima ciudad de Granada celebró al feliz nacimiento de su Príncipe esclarecido D. Felipe Próspero Quinto*, Granada, Baltasar de Bolívar, 1658.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008 (CD-Rom).
- Floresta de entremeses, y rasgos del ocio, a diferentes asuntos, de bailes, y mojigangas*, Madrid, Viuda de José Fernández Buendía, 1680.
- GIL ENRÍQUEZ, Andrés, *No puede mentir el cielo* [1659], ed. Renata Londero, Viareggio/Lucca, Mauro Baroni, 2000.

³⁸ *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, p. 41.

- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, «Los *Once entremeses* de Andrés García de la Iglesia: de teatro y pliegos sueltos», en *Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería (Almería, 25-27 de marzo de 2011)*, en prensa.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1995.
- LOBATO, María Luisa, «Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», *Cuadernos de historia moderna*, 23, monográfico V, 1999, pp. 79-111.
- , «Moreto», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 288-315.
- LONDERO, Renata, «Un refundidor de Lope hacia el ocaso del XVII: *No puede mentir el cielo*, de Andrés Gil Enríquez (1636-1673), ante *Dios hace reyes*», *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, pp. 139-149.
- , «Tamerlano sulla scena spagnola di fine Seicento: *El vaquero emperador* y *Gran Tamorlán de Persia* di J. Matos Frago, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez», en *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. Sergio Vatteroni, Udine, Forum, 2001, pp. 119-132.
- , «Amor aulico e amor volgare nel teatro tardosecentesco di Andrés Gil Enríquez», en *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, *Actas del XX Congreso de A.ISP.I. – Associazione Ispanisti Italiani (Florenca, 15-17 de marzo de 2001)*, ed. Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, Messina, Lippolis, 2002, vol. I, pp. 223-233.
- , «A la sombra de los grandes: problemas de autoría y relaciones con el poder real en el teatro de Andrés Gil Enríquez (1636-1673)», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. Marcella Trambaioli y Manfred Tietz, con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 217-226.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto; en veinte y ocho entremeses, bailes, y sainetes*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670.
- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, ed. Hannah Bergman, Madrid, Castalia, 1970.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 29-56.
- TARAVACCI, Pietro, «Jerónimo de Cáncer y Velasco», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 315-343.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- , y Daniele CRIVELLARI, «Diamante y otros autores», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 480-493.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Teatro breve*, ed. Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

Lope de Vega en Italia. De dramaturgo a personaje de ficción

Elena E. Marcello

Universidad de Castilla-La Mancha¹

En la querrela entre antiguos y modernos que recorre Europa durante los Siglos de Oro, la figura del dramaturgo español adquiere una dimensión relevante. Adalid de la innovación dramática, Lope de Vega es el exponente del bando de los contemporáneos. Este protagonismo se le reconoce en varios escritos de autores italianos del Seiscientos, que lo exaltan por sus innovaciones o, más frecuentemente, lo presentan como peligroso revolucionario de la república de las Letras. La diatriba que, como se sabe, afectó sobre todo al teatro, a la lírica conceptista y al poema épico-caballeresco, se divulgó según varias modalidades. Una de esas tiene su origen en los *Ragguagli del Parnaso* de T. Boccalini, cuya primera centuria se publicó en Venecia en 1612, seguida de otra al año siguiente y en 1614, póstuma, de *La pietra di paragone politico*. Como detalló Fumaroli, estas obras permitieron transmitir a través de una ficción atemporal unas ideas literarias y políticas que, de otra manera, hubieran sido casi de inmediato objeto de censura. El Parnaso, aun remitiendo a la clásica morada del dios Apolo y las Musas, difumina sus contornos literarios para hacerse escenario de un mundo en el que pasado y presente pueden coincidir. En este espacio ficticio tienen lugar fructuosos encuentros entre autores antiguos y modernos. Los *Ragguagli*, es decir, Gacetas o Avisos sedicentes directamente del Parnaso, permiten difundir o desterrar, según la inclinación de su autor, algunas ideas o innovaciones o determinados preceptos, a través de un diálogo intelectual, aderezado, a menudo, de tonos cómicos y burlescos, y utilizando el debate

¹ Este artículo se incluye en los proyectos FFI2008-01269/FILO (I+D) y CSD2009-0003 (Consolider), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Tras leerlo en el Congreso, pude consultar el trabajo de Vuelta García, 2012, cuya temática es en parte coincidente. Le agradezco a la autora su amabilidad. Asimismo, aviso que, por límites de espacio, reduzco la bibliografía sobre el tema a las contribuciones más recientes y especializadas. En ellas, el lector podrá hallar las referencias anteriores.

entre hombres vivos y muertos que pasan a ser personajes de una ficción alegórica. La fórmula de Boccalini, rápidamente difundida en Europa tanto en italiano como en traducción, tuvo enorme éxito. Además de favorecer muchas otras reflexiones sobre la Modernidad², inauguró numerosas escenificaciones parnasianas que dramatizaron de una forma u otra la confrontación con el pasado. La polémica literaria o política, por lo tanto, abrió las puertas de las academias y otros ámbitos de la intelectualidad para penetrar en la sociedad de manera más capilar e inusitada.

Escrito a raíz del fallecimiento de Lope de Vega, el *Ragguaglio di Parnaso* de Fabio Franchi se insertó en las *Essequie poetiche overo Lamento delle Muse italiane in morte del Sig. Lope de Vega...* (Venecia, G. Imberti, 1636) que, al lado de la *Fama póstuma* promovida por Pérez de Montalbán, representan los homenajes lopianos de mayor amplitud³. El autor del *Ragguaglio* es el conde de la Roca, impulsor de la empresa, que utiliza aquí un seudónimo italiano para extender a todo un pueblo el reconocimiento que se hace al ingenio de España. Al mismo conde se debe la *Oración fúnebre* de Marino que abre el volumen y antecede precisamente este breve editorial poético. En el *Ragguaglio di Parnaso* una corte de poetas dramáticos prelopianos, encabezados por Lope de Rueda, pide a Apolo que se quemen, se purguen o reajusten, todas las obras escritas por ellos mismos, ya que no pueden competir con la excelencia mostrada por el Fénix y su nuevo teatro. Prescindiendo de los exacerbados tonos panegíricos, el texto consagra al español como creador de un nuevo arte dramático (además de modelo lírico), desautorizando las críticas surgidas de la confrontación teórica. Instar a los dramaturgos (entre ellos, Pérez Montalbán y Calderón de la Barca) a seguir los pasos de Lope, no impide la irrupción de Villaizán para lamentar la costumbre de la escritura en colaboración, porque esa unión convierte el teatro en un desierto de Libia lleno de fieras de diferentes especies. No se considera beneficiosa, por lo tanto, semejante reunión de autores que no suple la falta de ingenio de los mismos y, además, favorece el mestizaje de estilos dispares creando verdaderos monstruos (aquí, en la acepción negativa) teatrales.

En otro Parnaso, el de Scipione Errico, tiene Lope de Vega un espacio privilegiado. El erudito siciliano es una de las voces contemporáneas más interesantes en lo que al dramaturgo español se refiere, porque Lope de Vega es considerado como el defensor de la licencia poética. Aquí interesa sobremedida por la comedia *Le rivolte di Parnaso* y la novela *Le guerre di Parnaso*. En la primera obra, publicada en Venecia en 1625, se dramatiza la revolución ocurrida en el Parnaso debido a las nuevas modas literarias. La comedia se escribe a raíz de la polémica sobre el *Adone* (1623) de Marino, del que Errico se autoproclamará defensor y que, efectivamente, respaldará con habilidad y

² En Italia merecen recordarse, por ejemplo, el X Libro de los *Pensieri* de A. Tassoni que se publicó en 1612 con el título de *Ingegni antichi e moderni, o L'hoggi di, ovvero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato* de S. Lancellotti de 1623.

³ Se han acercado a este texto Conrieri-Vuelta García, 2012, a quienes, agradeciéndoles el haberme permitido leer su contribución en prensa, remito para una primera aproximación a la miscelánea en memoria del dramaturgo español.

fervor. Para esta primera apología⁴, el siciliano «escenifica» su posición literaria a través de los protagonistas: a saber, Marino, Cesare Caporali, Boccalini y Gasparo Murtola⁵. La breve secuencia, recordada en más de una ocasión, arremete contra la ruptura de las unidades de tiempo y espacio que Lope de Vega le impuso a Apolo. Como se verá, esta acusación —que las comedias «a la manera de Lope» superan el espacio de un día, abarcando incluso siglos, y que no tienen lugar en un único espacio— se repetirá con frecuencia.

Más interesante es la novela titulada *Le guerre di Parnaso* (Venecia, 1643, 4 libros), donde Lope de Vega protagoniza la revuelta que se describía en la comedia. La obra se había concebido en un principio como poema burlesco, pero luego tomó forma de *romanzo*, género novelístico en prosa en alza en el Seiscientos. En este caso, la diatriba gira alrededor de la *Poética* aristotélica, del enfrentamiento entre historia y ficción, y de los autores que escriben fuera de regla. Es importante subrayar cómo se repudian las normas poéticas. Al Estagirita se le desestima en un principio por ser una persona «forastera» y «que no tiene experiencia en la escritura poética», lo que viene a significar que su pertenencia al ámbito teórico lo devalúa en el plano creativo.

E soffriremo noi che si dica che più dell'arte poetica ne sappia un che poeta non sia, che noi medesimi poeti? [...] Il vero paragone della perfezione poetica non consiste già nella peripatetica speculazione, ma nella pratica ed esercizio del poetare. Non è, o Boccalini, giusto questo decreto, come già pensasti provare, ché se la giustizia commanda che nessuno si usurpi l'altrui, non conviene che un filosofo negli affari de' poeti s'intrichi⁶.

A esta objeción inicial se les contraponen autores que han sido artistas y, a la vez, han escrito normas sobre cómo componer. Encabeza la lista Horacio (*Arte poético*), al que siguen G. C. Grande (*Epopeia*, 1637), G. Ruscelli (*Del modo di comporre versi nella lingua italiana*, 1559), T. Tasso (*Discorsi del poema eroico*, 1594) y Lope de Vega (*Arte nuevo de hacer comedias*, 1609). Estos escritores trataron de la preceptiva en breves libelos que, aún sin citarse explícitamente, eran reconocibles para el destinatario del discurso:

Or divulgate in Parnaso e in tutta la poetica giuriddizione questi commandamenti di Apollo, perturbò atrocemente gli animi di ciascuno, tanto perché la maggior parte de' poeti voleva scrivere a suo modo, e non per altrui volontà, e di queste nove regole il giogo ne aborriva; quanto perché si vedea chiaramente che con questi ordini ai privilegi di Parnaso si facea non poco pregiudicio. Oltre che niun poteva soffrire che si dicesse che Aristotele, persona forastiera e niente pratica nel poetare, per aver trovati i poeti senza regola alcuna, si fosse indotto a formare i precetti del buono componere. E perché voleano mostrare che anch'essi erano

⁴ Posteriormente, después de la publicación del *Occhiale* (1627) de Tommaso Stigliani, Errico reeditará esta misma comedia integrándola con el *Occhiale appannato* (1629), en donde rebate, punto por punto, las acusaciones del poeta materano.

⁵ Errico recurre al teatro para escenificar su postura con respecto a las diatribas contemporáneas. En esta misma línea, se sitúa otra pieza dramática, definida como «comedia tragicomedia in comedia» y titulada *Le liti di Pindo* (1634), que no nos interesa en cuanto a temática, puesto que tiene como eje de la disputa la cuestión política sobre la autonomía de Sicilia con respecto a la península, pero sí que confirma esta peculiar utilización de la ficción literaria.

⁶ Errico, *Le rivolte di Parnaso*, pp. 18-19.

dell'arte poetica più veri maestri, fecero che di molti poeti si pubblicassero gli scritti che le regole contenevano del buon poetare. Così andò molto intorno un libretto di Orazio Flacco sopra questo soggetto, ed altri di Giulio Cesare Grande, di Girolamo Ruscelli, di Torquato Tasso, di Lope di Vega e di diversi altri autori⁷.

Además de *auctoritas* poética, Lope de Vega se convierte en personaje siendo el cabecilla de una conjuración en contra del texto del Estagirita impuesto en el Parnaso. Su contrincante es, nuevamente, Boccalini, defensor de las normas e interlocutor directo de Apolo. Al dramaturgo español se le connota como «vivacísimo», «magnánimo», «extravagante» o «caprichoso» y se le reconoce el ingenio y la voluntad de escribir a su aire. En otros términos, la causa del aborrecimiento de la teoría poética, de las normas, por parte de Lope, reside en la vivacidad de su ingenio. Aparentemente, se reitera la incompatibilidad de teoría y praxis:

Eravi in Parnaso tra le genti spagnuole un celebratissimo poeta detto per nome Lope de Vega Carpio, il quale per essere vivacissimo e magnanimo ingegno, ogni legge, ogni precetto, ogni maestro aborriva; e di suo libero e stravagante capriccio componendo, avea non solo appresso la sua ed altre nazioni gran nome acquistato, ma ancora per le sue uniche rappresentationi gran denari raccolti, e con la sua poesia quasi a tutti gl'interessi della sua casa sovvenuto a pieno. Costui che più d'ogni altro queste regole d'Aristotele dispreggiava insieme e temeva, dubitando che questi statuti radicando molto in Parnaso, le sue composizioni che d'ogni regola e legge eran lontane, non avessero a perdere l'usato e celebre grido; costui, dico, adunati secretamente i poeti della sua nazione, cominciò con ardite parole ad esagerare il gran pregiudizio, che con queste aristoteliche leggi all'arte poetica facevasi, e come Apollo, ingannato dalle lusinghe della moglie e dalle fallacie de sofisti, al giogo de' filosofi avea sottoposto Parnaso. Per lo che necessario era che mentre il male era fresco, si desse il conveniente rimedio. Facilissimo fu il piegare a quel che ei voleva gli animi di coloro che, non meno di lui, alla libertà del componere inchinati erano⁸.

De los pormenores de la narración de Errico interesa destacar el protagonismo de los españoles (con la excepción de Séneca) en la defensa de la licencia poética, y la sagacidad manifestada por Lope durante las negociaciones con Melpómene, dirigidas a demostrar que las nuevas leyes introducidas en el Parnaso colisionan con los privilegios propios de los poetas. A este respecto, en la ficción alegórica se recuerdan las batallas de Marino con Stigliani y Beroso y, en el último libro, donde reaparece Lope, la diatriba sobre el uso de la prosa o el verso en el teatro y el contraste entre los historiadores —campea la figura de Heliodoro que, por sus *Historias etiópicas*, es el único admitido en el Parnaso— y los poetas.

Amén de su inclinación a las nuevas modas, Errico dibuja a los poetas modernos como revolucionarios y con matices algo contradictorios. El propio Marino, eje de la defensa del siciliano, se configura como un truhán y embustero, mientras que, en el caso de Lope, se reprende la extravagancia y originalidad del dramaturgo español por los excesos que provoca, de modo y manera que, al final, tanto él como otros compatriotas suyos salen bastante mal parados de las guerras parnasianas. Sirva de ejemplo la manera

⁷ Errico, *Le rivolte di Parnaso*, pp. 19-20.

⁸ Errico, *Le rivolte di Parnaso*, p. 26.

en que, durante el período de suspensión del edicto apolíneo, las academias y los centros literarios escriben libres de cualquier norma. El pasaje encierra una condena de la libertad poética, aquí nuevamente concretada en la impertinente ruptura de la unidad de tiempo:

Ma tra 'l mezzo di questo tempo, come che fossero i poeti da ogni legge ed ubbedienza al lor Signore in tutto liberi e sciolti, non solo attendevano per tutte l'Accademie a contradir liberamente agli aristotelici precetti, ma anco a proponer dottrine stravagantissime, e ad ogni ragione e senso contrarie; il che fu principalmente eseguito da' poeti settatori di Lope, i quali tra gli altri spropositi, in una medesima opera facevano nascere un fanciullo e indi comparir da vecchio, e che alcuni da due distantissime cittadi ragionassero insieme.⁹

A pesar del escaso éxito, Errico concibió una continuación de la novela. Gino Rizzo ha reconstruido, a través del epistolario del autor, algunos de los temas tratados en esta segunda parte, que, finalmente, no se llevó a cabo. Los escuetos indicios, sin embargo, anunciaban nuevas e interesantes «escenificaciones»¹⁰.

De la segunda mitad del siglo XVII es la novela en siete libros de Francesco Fulvio Frugoni, titulada *Il cane di Diogene* (Bologna, Antonio Bosio, 1687-1689). A lo largo de la narración el perro del filósofo, que da título a la obra, recorre los tiempos modernos y tiene ocasión de conocer a algunos españoles ilustres. Ha interesado sobremanera a los investigadores el libro V que contiene el llamado *Tribunale della critica*¹¹, que, como su título indica, reseña ciertas tendencias literarias del tiempo. Armanini ha registrado los hispanismos, los instrumentos estilísticos (paronomasias, equívocos, correlaciones, etc.) y los elementos culturales españoles perceptibles en *Il cane di Diogene*. En la novela dominan los tonos satírico-burlescos en la línea marcada por Francisco de Quevedo, autor extremadamente valorado por el italiano, y por *La secchia rapita* de Tassoni¹². Frugoni presta particular atención a los juegos verbales, con que se apropia no solo de las ingeniosas creaciones lingüísticas españolas sino también de la propia lengua. Lope de Vega se cita de forma explícita en una sola ocasión, con una anécdota explicativa de la expresión «¡Es de Lope, es de Lope!»¹³ que suele señalar la excelencia una obra, aquí una comedia fuera de las reglas. Sin embargo, la filóloga italiana se ha detenido en algunos pasajes que parecen tener una correspondencia —algo débil, a decir verdad— con ciertas obras del dramaturgo español¹⁴. Lope comparte protagonismo con otros dramaturgos auriseculares, empezando por Calderón de la Barca, «un Calderone bollente e gorgogliante al fuoco dell'entusiasmo», cuya comedia en versos estaba hecha

⁹ Errico, *Le rivolte di Parnaso*, p. 31.

¹⁰ Ver Errico, *Le guerre di Parnaso*, pp. xxxvi-xlii.

¹¹ Ver Frugoni, *Il tribunale della critica*.

¹² Ver también Rodler, 1996.

¹³ Frugoni, *Il tribunale della critica*, pp. 241-242; Armanini, 2003, p. 75.

¹⁴ Por ejemplo, *Las bazarías de Belisa*, *El laurel de Apolo*, *Las batuecas del duque de Alba*, *El perro del hortelano* o *El caballero de Olmedo*.

senza leggi drammatiche, ancorché ben salata dai motti e condita dagli equivoci, come stilano quei professori scenici, tutti avviluppati negli intrighi ed intenti a sciorre i gruppi senza osservare la proporzione del verisimile e dell'unità della tavola¹⁵.

Además de ser recordado como dramaturgo y de participar, aunque brevemente, en la ficción narrativa, Lope, o mejor, sus libros forman parte de la *Biblioteca dei Gastrimargi*, modelada sobre la rabelésiana *Librairie de Saint Victor*, cuyo fin es parejo al de la igualmente célebre biblioteca de Don Quijote. Termina quemada por mandato superior. Entre los títulos ficticios de esta peculiar colección y el inventario de la biblioteca real del fraile italiano se han podido reconstruir sus conocimientos y sus inclinaciones literarias¹⁶. Frugoni, por lo que al teatro respecta, debió de leer bastantes comedias españolas e incluso verlas representadas, durante sus estancias en España. Queda por confirmar si leyó de verdad todo cuanto se menciona en *Il cane di Diogene*, un repertorio de textos muy extenso y variado de lenguas y géneros. En cambio, se puede afirmar con cierta seguridad que el interés que demuestra por Lope se debe a su papel en la renovación teatral, de quien aprecia sobremanera el teatro inspirado en elementos tradicionales o populares y, finalmente, su originalidad léxico-estilística en el ámbito satírico, que coincide con el gusto del fraile italiano.

La ficción periodística parnasiana se estaba imponiendo como forma de crítica literaria, insertándose en la prosa novelística. Son de esta época títulos como *Il corriere svaligiato* (1641) de Ferrante Pallavicino o *Degli Avanzi delle Poste* (1676-1681, 2 vols.) de Carlo Celano, gran admirador de Lope, que, por medio del expediente del correo robado o hallado, entretienen al lector con cartas y *ragguagli*. Tanto en el libro de Pallavicino como en los 69 *ragguagli* del napolitano, de los que pudimos consultar solamente los contenidos en la primera parte de 1676 (un total de 65), no encontramos citas explícitas del dramaturgo español. Sin embargo, resultan interesantes las ideas sobre la literatura moderna en su comparación con la antigua, porque comparten argumentos y tonos con los juicios expresados sobre el teatro de Lope. Es frecuente la crítica de los libros apreciados por la masa, en primer lugar, el género novelístico. Se condena la política comercial de los impresores que inundan el mercado de libros insustanciales, a menudo hechos de retazos de otros. Celano denuncia que la «molteplicità de' libri, modernamente stampati, era arrivata a tanto, che anzi confondeva, che erudiva gli umani ingegni»¹⁷ y que muchos escritores eran unos plagiarios, puesto que «ch'ad altro non avevano atteso che a dilettere con certi racconti di sogni, da moderni chiamati romanzi, mentre che lo mondo che corre vuol passatempi; e se pure in essi vi si trova qualche erudizione, è copia di copia, perché l'aveano carpite da qualche Officina istorica o da qualche Poliantea, delle quali il mondo è pieno»¹⁸. Comparte dicha desestimación de los textos impresos en el siglo XVII, también Pallavicino que, en la carta XI, compara los libros españoles con un plato de rábanos:

¹⁵ Frugoni, *Il tribunale della critica*, VII, pp. 426-427; Armanini, 2003, p. 76. Al lado de Calderón se recuerda también el *Don Gil de las calzas verdes*, comedia «buffona» o «satira drammatica contro i bacchettoni».

¹⁶ Ver Sana, 1993.

¹⁷ Celano, *Degli avanzi delle poste*, p. 192.

¹⁸ Celano, *Degli avanzi delle poste*, p. 207.

Questi sono i libri Spagnuoli, molti in numero, ma pochi in sostanza. Hanno, come questi ravani, una gran chioma di foglie in una copia di parole mal composte, ma sotto quella, v'è un capo di romolazzo senza cervello. E se alcuno ha vivacità spiritose che pizzicano, riescono ad ogni modo sciapite, là dove hanno bisogno di sale». «Pongasi —disse Appollo— sopra un lettamaro, non in una mensa, la quale sia coronata da Principi». Seguiva nell'ordine, per non admettere pregiudicio nella precedenza, un'Ollea potrida di libri che vengono di Spagna, degni di molta stima. La confusione però di dottrina e di chiacchiere, in un distinto miscuglio, sepelisce la buona sostanza, e pone nausea talvolta, prima d'essere gustata. «È buona vivanda questa —disse Appollo— ma non è degna di comparire in una tavola di delicatezze»¹⁹.

En el juicio corrosivo de Pallavicino pesa, probablemente, su postura política antiespañola y una común condena de la ignorancia que circula en la república de las Letras²⁰. Ello no obstante, este desprecio de lo moderno no afecta a todos los géneros literarios de la época y parece excluir a los autores con ingenio.

La guerra llevada a cabo por Lope en pos de esos felices hibridismos tan del gusto del pueblo, por los que se soliviantaron los intelectuales defensores de la Antigüedad y de su herencia, se trasladó también al ámbito teatral. Este mismo procedimiento puede usarse en las máscaras de la ficción teatral que interactúan con dioses y poetas en textos dramáticos que, desde su título, delatan la función de promoción ideológico-poética. Es el caso de Arlequín, protagonista de *Bacco usurpatore di Parnaso o sia Arlichino, poeta tragico alla moda e di buon gusto, begamascante giurato per la vita, riformatore delle tragedia* (1724), o de otras piezas que «representan», en ambos sentidos del término, actitudes teóricas o ataques a bandos literarios determinados, como, por ejemplo, *Il Parnaso accusato e difeso, festa teatrale per musica* (1738) o *Il Maritaggio delle Muse* de Giovanni Giacomo Riccio (1624?). Ficción y realidad mezclan sus contornos para acercar al público temáticas académicas y, más frecuentemente, asuntos políticos que, por aquel entonces, eran mayoritariamente antiespañoles y que hemos dejado de lado a propósito; dichas cuestiones, pullas o diatribas de teoría literaria saltan desde la realidad a la literatura donde, curiosamente, «reviven» en una serie de obras que tienen, a veces, trascendencia artística, y en otras ocasiones, un valor documental.

¹⁹ Pallavicino, *Il corriero svaligiato*, p. 28.

²⁰ Como se desprende de la carta XLI de Pallavicino, a la cual se puede asociar el *Ragguaglio* XIX de Celano. En él, se suprimen los textos compuestos con hurtos de otros libros, por lo cual, su majestad apolínea «ordinò che la roba fusse restituita a' veri padroni e quei tali, cassati pubblicamente dal catalogo de' letterati ingegnosi, fussero condannati ad abitare la strada de' copisti» (Celano, 1676, pp. 208). Del escritor napolitano, merece la pena recordar también los avisos XXIX, sobre las máscaras, y XXX, en donde la batalla teórica (aquí más filosófica que poética) entre platónicos y aristotélicos no llega a solucionarse «non per maliziosa trascuraggine, ma solo per buon governo aveva differito di terminar quella causa, stimando utile grande alla quiete del publico il mantenere ne' tribunali a litigare certi cervelli specolativi, i quali, quando non hanno che fare, danno in mille perniciose novità. Oltreché la determinazione troppo avrebbe da offendere uno de' due Principi della filosofia, quali erano Platone ed Aristotile, ed in conseguenza si potrebbe cagionare qualche scandaloso danno alla republica letteraria; mentre che ognuno di questi ha molti seguaci ed aderenti, che spenderebbero tutto il loro patrimonio dell'ingegno al mantenimento della riputazione del di loro capo e maestro. Aggiungasi che con questa lunghezza campano molti poveri virtuosi scrittori; mentre che vi trovano qualche pabolo, da tanti argomenti, dispute, dimostrazioni ed apologie, che da questi settari litiganti alla giornata si spendono a scudi di stampa» (Celano, *Degli avanzi delle poste*, pp. 244-245).

Referencias bibliográficas

- ARMANINI, Sofia, «Un'enciclopedia picaresca. Lingua e culture spagnole nel *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni», *Studi secenteschi*, 44, 2003, pp. 3-120.
- CELANO, Carlo, *Degli avanzi delle poste*, Napoli, A. Bulifon, 1676.
- CONRIERI, Davide, y Salomé VUELTA GARCÍA, «Le *Essequie poetiche* per Lope de Vega: bilancio e proposte», en *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 313-344.
- ERRICO, Scipione, *Le rivolte di Parnaso*, Venezia, Bartolomeo Fontana, 1626. Ejemplar digitalizado della Biblioteca Nazionale Braidense, Racc. Dramm. 0279.
- , *Delle guerre di Parnaso*, ed. G. Rizzo, Lecce, Argo, 2004.
- FRUGONI, Francesco Fulvio, *Il tribunale della critica*, ed. Sergio Bozzola y Alberto Sana, Parma, Guanda, 2001.
- , *Il cane di Diogene*, ed. Gian Mario Anselmi, Bologna, Forni, 2009, 7 vols.
- FUMAROLI, Marc, *Las abejas y las arañas. La Querrela de los Antiguos y los Modernos*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- PALLAVICINO, Ferrante, *Il corriere svaligiato*, ed. A. Marco, Parma, Università di Parma (Archivio barocco), 1984.
- RODLER, Lucia, *Una fabbrica barocca. Il «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- SANA, Alberto, «La libreria del Frugoni», *Studi secenteschi*, 34, 1993, pp. 123-258.
- VUELTA GARCÍA, Salomé, «Lope de Vega nel Parnaso italiano del Seicento», en "... *Por tal variedad tiene belleza*". *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2012, pp. 271-280.

El caballero de Olmedo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Purificació Mascarell

Universitat de València

El caballero de Olmedo conforma, junto a *El castigo sin venganza* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, la mítica tríada de obras lopescas que han pasado a la historia de la literatura como la mejor producción dramática del Fénix. De las tres, *El caballero de Olmedo* es, quizá, la más carismática, pues la simplicidad de su argumento contrasta paradójicamente con la multiplicidad de lecturas e interpretaciones que la crítica ha extraído de ella. La historia de don Alonso contada por Lope es un ejemplo paradigmático del género de la tragicomedia al entremezclar, a lo largo de sus tres actos y pese a disolverse en un final trágico, escenas serias con escenas cómicas. Su argumento, una ampliación dramática de la seguidilla tradicional que, a su vez, se basa en el asesinato real de un ilustre vecino de Olmedo en 1521, potencia una trama y unos personajes repletos de misteriosas ambigüedades¹ (el principal enigma es la razón de la muerte del caballero). Finalmente, el lirismo, tanto en el fondo como en la forma, ha sido destacado por toda la crítica como su principal rasgo. Estas características convierten a *El caballero de Olmedo* en un complejo reto para cualquier director contemporáneo que se atreva con su representación en escena.

Cuando la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) se funda en 1986 por orden ministerial y bajo la batuta de Adolfo Marsillach, nace con el deseo expreso de consolidarse como una compañía de repertorio formada por un elenco de actores estable. Ocupa, de este modo, un espacio inexistente hasta entonces dentro del panorama cultural español, pues al contrario del caso francés (la *Comédie Française* funciona desde 1610) o del anglosajón (el *Royal National Theatre* comienza su andadura en 1879), en España no existía una compañía pública que se encargara de revitalizar y difundir los autores clásicos en lengua castellana. Marsillach se encuentra

¹ Marín, 1965.

en la tesitura de tener que «inventarse» una tradición propia para la puesta en escena de los clásicos españoles a cargo del Estado, aunque siempre evitando la tentación museística y arqueológica, porque a los clásicos hay que aproximarse «con muchísimo respeto pero con poquísima veneración»².

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LOS MONTAJES DE NARROS Y PASCUAL

El primer *Caballero de Olmedo* de la CNTC³ no se produce durante la etapa en la que Marsillach se encuentra al frente, sino entre 1989 y 1991, con Rafael Pérez Sierra al mando de la compañía. El montaje corre a cargo de Miguel Narros en la dirección escénica y cuenta con una escenografía de Andrea D'Odorico y la versión del texto por parte de Francisco Rico.

El montaje destacó, en primer lugar, por su larga duración: tres horas y diez minutos⁴, que daban buena cuenta del texto original (prácticamente no se recortaron versos). En segundo lugar, por la escenografía abstracta compuesta por tres grandes filas de paneles de tela metálica, corredizos y colocados en paralelo al proscenio cuyos cambios de posición dan forma a los diferentes espacios y permiten la salida y entrada de los personajes. Y, en tercero, por la serie de anacronismos en los que incurrió Narros, sobre todo a nivel de vestuario, y que disgustaron profundamente a los críticos teatrales de 1990.

Sobre la escenografía se emitieron opiniones contrapuestas. Para unos, los altos paneles deslizantes «no siempre aclaran la acción y tampoco consigue una estética apropiada»⁵, porque «la idea es muy buena. El resultado no tanto; se crea un clima ártico, mover aquellos portones rompe el ritmo y, por supuesto, queda sin relieve la fundamental escena de la reja»⁶. Sin embargo, para Joaquim Vilà i Folch⁷, la escenografía «dibuixa espais mòbils i canviants que, delimitats i subratllats per una magnífica i efectiva il·luminació, donen aquesta sensació de vist i no vist, de presència i ombra, de perill latent, contínuament present. En aquest sentit, el muntatge és tot un encert».

² Marsillach, 1986.

³ Ficha técnica de *El caballero de Olmedo* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 1990:

Versión: Francisco Rico. Música: Gregorio Paniagua. Iluminación: Josep Solbes. Figurines: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Dirección escénica: Miguel Narros.

El reparto, por orden de diálogo y correspondiente al estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid en septiembre de 1990, es: Don Alonso: Carmelo Gómez. Tello: Enrique Menéndez. Fabia: Encarna Paso. Doña Inés: Laura Conejero. Doña Leonor: Paz Marquina. Ana: Ana Goya. Don Rodrigo: Fernando Conde. Don Fernando: Marcial Álvarez. Don Pedro: Antonio Canal. Rey Don Juan: Jaime Blanch. Condestable: Juan Calot. Sombra: José Carlos Castro. Mendo: José Luis Martínez. Sirvientes: Javier Cámara, José Mayenco, Javier Sanz.

⁴ En líneas generales, se criticó la lentitud del montaje (Lázaro Carreter, 1990; Haro Tecglen, 1990), y hubo quien lo definió «de excesiva largura y aburridor» (Armiño, 1990).

⁵ Centeno, 1990. A lo largo del trabajo, no se ofrece la paginación de las citas extraídas de publicaciones periódicas porque hemos trabajado con los recortes de prensa de la base de datos del Centro de Documentación Teatral de Madrid, donde no figura el número de página del periódico o revista en la que aparece la crítica en cuestión.

⁶ Lázaro Carreter, 1990.

⁷ Vilà i Folch, 1991.

Respecto al vestuario, como se avanza arriba, la crítica coincide en cuestionar las licencias del montaje respecto a la época de Lope o la de la copla. No se aceptan anacronismos como los pantalones camperos en lugar de las mallas para los caballeros, o las navajas que sustituyen las espadas en los lances⁸. Lázaro Carreter⁹ es el más intransigente con elementos como las improbables pipas que come Fabia (no son coetáneas como sí los altramuces), los capotes o las chaquetillas toreras que usan don Alonso y sus dos rivales, y se pregunta, lleno de perplejidad, qué sentido tienen tales anacronismos o si son puro capricho del director. López Sancho resume el sentir mayoritario así: «El complicado juego de cortinajes metálicos montado por D'Odorico, así como los contrastes vestimentarios de los figurines de Narros, violentan la unidad dramática, rompen la expresión de una época»¹⁰. En 1990, todavía se entiende la puesta en escena de un texto clásico como una recreación histórica del momento en que fue escrito o al que alude la acción.

Por último, y en lo tocante a la actuación de los actores, el don Alonso interpretado por Carmelo Gómez, según la crítica, no logra obtener «credibilidad», es «demasiado débil» y «lloriqueante»¹¹, una «especie de don Juan lloriqueador»¹², excesivo en su sentimiento amoroso. Carmelo Gómez peca de «aptitudes histriónicas» y está «todavía inmaduro» para tal papel, además, «subraya el verso con albarda gestual. Y declara demasiado cara al público»¹³. Yendo más allá, se afirmó que «el protagonista és del tot inexpressiu, amb cara i entonació de tòtil, i no arriba a configurar cap mena de grandesa (ni de petitesa) tràgica»¹⁴.

Los actores que cosecharon los mayores aplausos de la crítica fueron Encarna Paso (Fabia) y Enrique Menéndez (Tello), por su profesionalidad y solvencia sobre las tablas; sin embargo, Lázaro Carreter los define como «voluntariosamente notorios» y «momentos hay en que dan el mismo relieve fónico intenso a todos los vocablos»¹⁵. Armiño ve a un Tello «gritón»¹⁶ y a un don Rodrigo caricaturizado en su desgracia. Fernando Conde no acierta en su interpretación del antagonista porque «está en excesiva violencia desde el principio. Sus preciosas décimas de quejas de amor piden otro matiz. El desdén no se ha producido todavía. Arrufianado, pierde la condición de enamorado a quien el despecho lleva al crimen»¹⁷. En la actuación de Conde, pero también en la del resto, se percibe «massa agressivitat interpretativa, exagerada gesticulació i moviments ampul·losos, maneres brusques i aspres que dibuixen estranyes titelles».¹⁸ Y, hasta aquí, un repaso general a los aspectos más comentados por la crítica teatral del momento sobre el montaje de Miguel Narros.

⁸ Centeno, 1990a.

⁹ Lázaro Carreter, 1990.

¹⁰ López Sancho, 1990.

¹¹ Centeno, 1990b.

¹² López Sancho, 1990.

¹³ López Negrín, 1990.

¹⁴ Vilà i Folch, 1991.

¹⁵ Lázaro Carreter, 1990.

¹⁶ Armiño, 1990.

¹⁷ López Sancho, 1990.

¹⁸ Vilà i Folch, 1991.

Catorce años más tarde, cuando la CNTC ya está en manos de José Luis Alonso de Santos, y en coproducción con el Centro Teatral de Castilla y León, el director José Pascual vuelve a realizar un montaje de *El caballero de Olmedo*¹⁹. En palabras del propio Pascual²⁰, esta versión se quiere deliberadamente antirromántica y antiheroica, un espectáculo sensorial, de ritmo muy vivo, con elementos escénicos modernos y un lenguaje estético actual para huir del costumbrismo y acercarse más al drama psicológico. «Hemos buscado que este espectáculo sea un experiencia estética completa, y de ahí que la escenografía, el vestuario y la música huyan de lo anecdótico y tiendan a la abstracción, que cada escena, cada momento, esté contemplado desde el punto que más puede implicar al público», sostiene José Pascual²¹. Así pues, las posibilidades del teatro contemporáneo se ponen al servicio del montaje de un texto clásico cuyo eje, según el mismo director, es el éxito personal en tanto condicionante de la tragedia: el éxito que atormenta y angustia al protagonista y que origina el odio y la envidia de sus enemigos.

El diseño escenográfico de Ana Garay, inspirado en la arquitectura metálica y maquinista de Guggenheim, crea un espacio que expulsa a los personajes en vez de acogerlos²². En la pared del fondo, un rosetón labrado en madera funciona con un valor polisémico (escudo de armas en casa de Inés, un ojo vigilante, el corazón de don Alonso...). Garay fomenta un espacio simbólico, psicológico, con una arquitectura realista que desemboca en una cámara metálica, hermética, de presión. Los figurines de Rosa García Andújar, con base estilística en la Baja Edad Media, juegan al *kitsch* en el caso de Fabia y a la deconstrucción en el caso de los caballeros. La armadura, el elemento masculino medieval por excelencia, interesa a la diseñadora por «su imagen ambivalente, que expresa a la vez resistencia y vulnerabilidad, agresión e indefensión, dureza y fragilidad»²³. Por ello, la armadura se integra como fragmentos de hierro en el vestuario de los hombres, acentuándose así su condición de seres expuestos a la muerte, especialmente en el caso de Don Alonso.

Entre la crítica, se halla disparidad de opiniones en torno a una puesta en escena experimental y semivanguardista de la obra lopesca. Haro Tecglen señala:

El prerromanticismo de la obra, el misterio, los presagios, [...] la reiteración de la palabra muerte, la lírica de lo imposible no parecen muy justificados en un decorado geométrico, lineal, móvil: frío. Y con unos trajes a medias entre el surrealismo y la abreviatura graciosa.

¹⁹ Ficha técnica de *El caballero de Olmedo* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 2003:

Versión: Daniel Pérez y José Pascual. Asesor de verso: Gabriel Garbisu. Vestuario: Rosa García Andújar. Música: Luis Delgado. Iluminación: José Manuel Guerra. Escenografía: Ana Garay. Dirección: José Pascual.

El reparto, por orden de intervención y correspondiente al estreno en el Teatro Principal de Zamora en noviembre de 2003: Don Alonso: Israel Elejalde. Fabia: Ester Bellver. Tello: Chema Muñoz. Doña Inés: Beatriz Argüello. Doña Leonor: Margarita Ventura. Ana: Ruth Salas. Don Rodrigo: Carlos Domingo. Don Fernando: Chema Ruiz. Don Pedro: Francisco Guijar. Rey / Lacayo: Emilio Gómez. Condestable / Mendo: Rubén Pérez. Criado de armas / Labrador: Alberto Mateo.

²⁰ Sanchidrián, 2004; Moreno, 2004.

²¹ Pascual, 2004.

²² Garay, 2006.

²³ García Andújar, 2006, p. 310.

[...] Parece que todas las libertades que dan estos tiempos son necesarias para corresponder con el espíritu de la obra, y no para crear otra distinta²⁴.

Por su parte, Vizcaíno²⁵ encuentra muy atractivo convertir la sala teatral «en una especie de galaxia castellana habitada por personajes de leyenda que desgranar, en clave cinematográfica, la trágica historia» de don Alonso. Alaba los figurines barroco-futuristas, la preeminencia de la acción sobre la palabra y la falta de ajuste entre el reparto y los arquetipos previsibles de los personajes²⁶, pues «beneficia a esta lectura de ciencia-ficción legendaria». Además, resalta como un acierto haber logrado condensar la representación de la obra en una hora y tres cuartos sin renunciar, a pesar de la brevedad, a los parlamentos más bellos de la tragicomedia. En definitiva, el crítico ve «coherencia y rigor en la propuesta» de Pascual.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS DOS PROPUESTAS ESCÉNICAS

Una comparación del tratamiento de las principales escenas de la obra en ambos montajes ofrece una idea más exacta de las dos distintas propuestas escénicas del clásico de Lope realizadas por Miguel Narros y José Pascual²⁷.

Primer acto. Escena de la visita de Fabia a casa de don Pedro. Inés y Leonor se presentan como dos jóvenes ingenuas, infantiles y dulces. Su vestuario es de inspiración monjil: sólo deja al descubierto las manos y el rostro mientras sus cabellos se ocultan en cofias. Al penetrar Fabia en la casa para hacer entrega disimulada de la carta de don Alonso, la «canastilla» de la acotación de Lope se transforma en un carrito repleto de bagatelas que la vieja arrastra. Las muchachas se muestran tímidas, se sonrojan avergonzadas o sofocan su risa ante el discurso atrevido de Fabia que se impregna de melancolía al recordar su pasado amoroso y su soledad actual. Escarbando en el carrito, las muchachas dan con un extraño bulto que se pasan de mano en mano, divertidas ante el enfado de Fabia, la cual detalla el contenido del fardo de mala gana: los elementos necesarios para reconstruir el virgo de una joven. Incluso llega a indignarse la anciana cuando la criada pone en tela de juicio su comportamiento cristiano: «Hija, mi rosario y misa / esto cuando estoy de prisa / que si no...», le replica iracunda amenazándola con el brazo.

La Fabia de José Pascual, sin embargo, posee una muy menor dosis de sentimentalismo y humanidad. Este mismo comentario sobre sus actividades devotas lo pronuncia con ironía socarrona: miente y no le preocupa que sus interlocutoras perciban que miente. Asimismo, la historia de la virginidad enmendada es narrada sin complejos y buscando la complicidad de las hermanas. Por su parte, el «canastillo» del texto original es aquí un bolso desplegable repleto de compartimentos donde Inés encuentra la carta de su enamorado. En 1990, es la alcahueta quien pone entre las manos de la joven

²⁴ Haro Tecglen, 2004.

²⁵ Vizcaíno, 2004.

²⁶ Suponemos que se refiere al hecho de que Fabia esté interpretada por una mujer relativamente joven, la actriz Ester Bellver, apartándose del estereotipo de alcahueta vieja, canosa y de andares lentos.

²⁷ Para realizar nuestro trabajo comparativo hemos consultado las grabaciones de estos dos montajes que se encuentran disponibles en el Centro de Documentación Teatral del INAEM. Asimismo, hemos manejado la edición del texto de Francisco Rico (2009).

el papel de Alonso, de modo que el comentario «diste con él / cual si fuera para ti» se revela irónico, y los rasgos de ingenuidad e inocencia de Inés se refuerzan. A penas queda de éstos en la Inés de 2004, la cual, desde la primera vez que entra en escena quitándose el vestido y quedando en una saya vaporosa con escote, se muestra como una mujer decidida, burlona, más madura y con mayor carácter y seguridad en sí misma que la Inés de Narros.

Seguidamente, Rodrigo y Fernando visitan la casa de don Pedro y se produce una situación tensa en torno al papel que contiene la respuesta amorosa de Inés para Alonso. Finalmente, Fabia logra abandonar la casa con el mensaje secreto y Rodrigo lanza su queja amorosa a la frialdad de Inés: «Para sufrir el desdén / que me trata de esta suerte (...) / mata ingrata a quien te adora: / serás mi muerte, señora, ...», donde el Rodrigo del montaje de Narros tiende desesperadamente un afilado cuchillo a doña Inés, mientras el de Pascual sujeta a la joven del brazo hasta que ella logra desasirse con rabia.

Hasta aquí, dos modos distintos de plantear sobre las tablas a los personajes del texto lopesco. Por un lado, en 1990, la CNTC muestra a una cándida y dócil Inés (que, a medida que avanza la obra, va ganando un poco en audacia y valentía, como corresponde a toda persona enamorada), a una alcahueta sensible y nostálgica, y a un don Rodrigo de extremada agresividad y dureza que roza el histrionismo. Por otro lado, catorce años después, Inés es una mujer resuelta y adulta, Fabia pierde su humanidad y se convierte en un guiñol de celestina tan sólo útil para la acción, y don Rodrigo abandona la actitud chulesca y violenta y se convierte en un hombre normal al que le han robado la novia.

Acto segundo. La primera escena se inicia con la conversación entre Alonso y Tello sobre los peligros de viajar diariamente de Olmedo a Medina. Este diálogo es situado por Narros en la calle, cerca de la puerta de la casa de don Pedro. Cuadra con la petición de Alonso al criado («llama, que es hora») y con el silbido de Tello a la criada para avisar de que su amo está esperando a Inés. Los paneles deslizantes se abren para dejar paso al caballero, que penetra en los aposentos de la joven donde se produce su primer y ansiado encuentro privado.

Sin embargo, en el caso del montaje de Pascual, el acto segundo comienza ya dentro de la habitación de Inés adonde Tello y Alonso son acompañados por la criada. El diálogo sobre los riesgos de este amor clandestino, situado por Narros en la calle, tiene lugar en el interior de la casa de don Pedro. Evidentemente, por las coordenadas espaciales se hace extraña la orden «llama, que es hora» de Alonso, así como la conversación de Tello con la criada: «¿Está en casa Melibea? / Que viene Calisto aquí». Por eso el verbo *venir* es sustituido por el de *esperar* en la adaptación de Daniel Pérez y José Pascual, con el objetivo de dar coherencia a la situación. El dormitorio de Inés funciona como sala de espera del enamorado mientras Inés termina con sus obligaciones familiares y llega la hora del encuentro. Entre tanto, el enamorado juguetea con un pañuelo de seda de la joven y se tumba en su cama voluptuosamente. Dos escenas distintas se fusionan y comparten el mismo espacio, favoreciendo la agilidad dramática.

Cuando por fin los amantes se hallan cara a cara, su comportamiento en las dos adaptaciones es muy distinto. En 1990, ante la tímida aparición de Inés, Alonso se dirige hacia ella, se arrodilla y besa su mano con devoción. A lo largo de toda la conversación, y bajo la presencia vigilante de Leonor que tose y se levanta de su silla cuando Alonso

está a punto de besar en los labios a su hermana, ambos se muestran vergonzosos e inexpertos. Sentados en sillas a una distancia prudencial, escuchan recitar a Tello los versos compuestos por Alonso para su dama y se miran temblorosos como adolescentes, agachando de tanto en tanto la mirada al suelo con rubor.

En cambio, en 2004, Inés toma la iniciativa y, antes de mediar palabra con el enamorado y sin mostrar reparos, se acerca a él para darle un largo y apasionado beso que deja sorprendido al propio Alonso. El erotismo contenido y púber en Narros es aquí un erotismo explícito y directo. Se inicia el diálogo entre los amantes pero se prescinde del recitado del gracioso para acelerar la acción. Cuando el padre se acerca al dormitorio de la hija, Alonso se esconde e Inés disimula: en 1990, se hace la dormida sobre dos sillas; en 2004, reza arrodillada al borde de la cama. El comportamiento del padre al saber que su hija desea consagrar su vida a Dios es también distinto en las dos versiones escénicas.

En la primera, el padre se muestra compungido pero comprensivo, tierno con su hija y entristecido por su decisión. En la segunda, el padre resulta intransigente y seco, parece desconfiar de las palabras de su hija, pues no resulta tan crédulo como el don Pedro anterior. Además, la relación entre padre y muchacha es aquí más distante, pues ambos se replican con aspereza y sin contacto físico alguno. Por último, si en 1990 el padre sale de escena apesadumbrado, en 2004 se marcha iracundo. La falta de profundidad psicológica del padre en la versión de Pascual puede explicarse por el adelgazamiento en versos que sufre su conversación con la hija. Tras el engaño, la reacción de la Inés de Narros es un lloro amargo de arrepentimiento por disgustar a su padre. En Pascual, debido a la falta de complicidad entre padre e hija, resulta inverosímil el «pésame haberle dado disgusto» que expresa la protagonista.

Acto tercero. La escena de los toros en Medina refleja toda la tensión acumulada entre el triunfador Alonso y el fracasado Rodrigo. En un momento de descanso, el de Olmedo ordena a Tello que avise a Fabia de que esta noche pasará a despedirse de Inés antes de regresar a su pueblo. Del texto de Lope se desprende que Fabia se ha quedado en casa (¿en la casa de Inés donde, camuflada de monja, sirve a la joven?) y que Tello debe desplazarse hasta allí para trasladarle el mensaje de su amo. Esta misma lectura se plantea en el montaje de Narros. Tras dar el recado con voz temerosa y gestos angustiados, Alonso se persigna y entra a la plaza, dejando solo a Tello. Éste cambia la disposición de los paneles mientras comenta la posibilidad de seducir a la vieja y, así, arrebatarse la cadena de oro que Alonso le dio en premio. Fabia entra con su carrito y pronuncia «¡Jesús, Tello! ¿Aquí te hallo?», es decir, aquí, en casa, lejos de la plaza y del cuidado de Alonso.

En 2004, las coordenadas espaciales de este diálogo entre criado y alcahueta se disuelven y entremezclan con el objetivo de acelerar el desarrollo de los acontecimientos. Tras la salida de Alonso para seguir en la competición, Fabia entra al escenario y dice mirando al solitario Tello: «Aquí te encuentro». Y la prosodia es de afirmación, no de interrogación escandalizada como en 1990. Fabia halla a Tello, parece que por casualidad, y en un espacio indefinido. Tello le comunica que Alonso «vendrá a despedirse aquí» (¿dónde?) y que él debe regresar a su lado en la fiesta, pero en ese mismo instante cae Rodrigo del caballo ante la atónita mirada de Fabia y Tello, que relatan (en sustitución de las «voces» del texto de Lope) cómo Alonso salva a su

enemigo y presencian su entrada con el de Medina en brazos. Respecto al texto original se trata de una comprensión de los espacios que puede resultar un tanto ilógica, pero que aligera la acción.

Fabia no figura entre los personajes de la obra que contemplan la caída de Rodrigo y la ayuda brindada por Alonso, como tampoco está presente durante el furibundo parlamento posterior de Rodrigo, en el que promete dar muerte a su rival en el camino entre Medina y Olmedo. Sin embargo, Narros introduce a Fabia en el escenario como espía de las funestas palabras de Rodrigo y resuelve así una de las mayores ambigüedades de la obra: ¿por qué se anticipa la copla del labrador al destino de Alonso? Si cuando Rodrigo manifiesta su deseo de acabar con la vida del joven enamorado, Fabia se encuentra escuchando en un segundo plano y a oscuras, fácilmente se deduce que la vieja ha podido enviar un labrador con un mensaje musical de prevención dirigido a Alonso.

Pero, quizá, la clave para entender el diferente tono de los dos montajes se encuentra en la escena final ante el rey. En 1990, el parlamento de Tello donde explica la muerte de su amo está saturado de patetismo. Los temblores, lloros y desmayos de Inés, que abraza la chaquetilla de su amado manchada de sangre, contribuyen al tono de exacerbada emotividad. En 2004, la contención, la medida y la frialdad estructuran la escena final.

En definitiva, y tras el análisis comparativo, se puede concluir que la versión de Miguel Narros enfatiza la carga lírica y sentimental de la obra, en una puesta en escena estetizante y poética, y una interpretación que explota en múltiples momentos la vena emotiva con sollozos, gritos o llantos: en la despedida de Alonso antes de ser asesinado, Inés queda tras las rejas llorando; Alonso llora al relatar el sueño premonitorio de su muerte y cuando está rodeado por sus asesinos. Esta versión también destaca, como ya se ha dicho, por la mayor definición psicológica de sus personajes y por la evolución de Inés.

El trabajo de José Pascual, en cambio, pone el acento en la acción, en la historia y en el ritmo con el que se suceden los acontecimientos. Es una propuesta donde la agilidad y el dinamismo están por encima de la introspección íntima de los personajes. Se pierde en densidad dramática pero se gana en atracción para un público acostumbrado a las películas de aventuras de ritmo trepidante. Cabría preguntarse hasta qué punto prescindir de la carga lírica es vulnerar la esencia de *El caballero de Olmedo*, pero también si utilizar el estilo y el lenguaje contemporáneos puede impedir que el patrimonio clásico interese sólo a una minoría. En cualquier caso, con este análisis se constata la riqueza y pluralidad de lecturas escénicas de una misma obra que ha permitido la trayectoria de la CNTC.

Referencias bibliográficas

- ARMIÑO, Mauro, «Sombras para una sombra», *El Sol*, 30/09/1990.
CARRETER, Lázaro, «*El caballero de Olmedo* en escena», *ABC*, 04/11/1990.
CENTENO, Enrique, «Del amor y de la muerte», *Diario 16*, 30/09/1990a.
—, «Misterio y tragedia del caballero», *Guía de Madrid*, 05/10/1990b.
GARAY, Ana, *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC-INAEM, 2006, p. 309.

- GARCÍA ANDÚJAR, Rosa, *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC-INAEM, 2006.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Carácter nacional», *El País*, 01/10/1990.
- , «El amor prohibido», *El País*, 11/02/2004.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «*El caballero de Olmedo* en escena», *ABC*, 04/11/1990.
- LÓPEZ NEGRÍN, Florentino, «La envidia y el montaje de Narros», *El independiente*, 30/09/1990.
- LÓPEZ SANCHO, «Un *Caballero de Olmedo* más narresco que lopesco», *ABC*, 30/09/1990.
- MARÍN, Diego, «La ambigüedad dramática en *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, 24, 1965, pp. 1-11.
- MARSILLACH, Adolfo, «Distancia de diez años», *Diez años de la CNTC, 1986-1996. Cuadernos de teatro clásico*, 9, Madrid, INAEM, 1986, pp. 11-13.
- MORENO, Susana, «Un *caballero de Olmedo* lleno de tensión y suspense llega al Pavón», *El País*, 04/02/2004.
- PASCUAL, José, «La flor del misterio», *Blanco y Negro*, 07/02/2004.
- SANCHIDRIÁN, Antonio, «Lope siempre vuelve», *El Mundo*, 04/02/2004.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2009.
- VILÀ I FOLCH, «Uns cavallers agressius i gesticuladors», *Avui*, 10/03/1991.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio, «El Lope de Vega más experimental», *La Razón*, 13/02/2004.

Écfrasis discursiva y metateatro: Rodamonte en el *Entremés del viejo celoso*

Carmela V. Mattza

Louisiana State University

Si bien dentro del campo semántico de la palabra «entremés» se encuentra la noción de engaño, en el caso del entremés cervantino *El viejo celoso*, ésta ha sido siempre estudiada teniendo como marco referencial la infidelidad matrimonial¹. Ciertamente, la situación de burla dentro del matrimonio es el hilo conductor del argumento de la obra². Pero, como bien muestra un recorrido histórico de la bibliografía crítica sobre este entremés, esa infidelidad matrimonial debería ser entendida como el resultado de una imposibilidad de tipo cognitiva por parte de Cañizares, el marido celoso de Lorenza. A esta conclusión llegaba Jesús Sepúlveda, quien veía en *I Pardossi* de Ortensio Landó la fuente de inspiración de Cervantes para el tema de los celos y del adulterio³. Sin embargo, para Bruce Wardropper, ese impedimento del marido era más de tipo social que cognitivo. Según el crítico, Cañizares sabía que estaba siendo engañado, pero eran las convenciones sociales, «el qué dirán» o «el no saber cómo vivir con el honor mancillado», los que le impelían a seguir el papel en el engaño que su joven esposa y sus

¹ Según *el Diccionario de autoridades* (1732) de la RAE, el entremés es una representación breve, jocosa y burlesca, es decir, basada en una burla, «la acción que se hace con alguno o la palabra que se le dice, con la cual se le procura engañar».

² Véanse, entre otros, los trabajos de y Marti, 2004; Fernández, 1992; Urbina, 1990; Kenworthy, 1979 y Zimic, «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes», *Hispanófila*, 31 1967, pp. 29-41.

³ Sepúlveda, 2002, p. 522. La novela de Landó es importante porque en uno de sus capítulos se retoma la historia del rey Ferón que ya aparece en Herodoto. El rey Ferón para curarse de su ceguera necesitaba echar sobre sus ojos la orina de una mujer casada, pero casta, es decir, fiel a su marido. Es a través del fluido de una mujer fiel que Ferón puede recuperar la visión. En opinión de Sepúlveda, el tema de la ceguera sufre una inversión importante en el texto de Cervantes porque en el entremés, la ceguera física de Cañizares es producida por el balde de agua que Lorenza le tira. En este sentido, la ceguera corporal de Cañizares precede y anuncia su ceguera mental o incapacidad de darse cuenta del engaño o burla, mientras que en Herodoto, la ceguera física de Ferón será aliviada por la virtuosidad o claridad moral de una mujer casada.

ayudantes habían creado para él. Para Wardropper, Cañizares se veía burlado no por ser incapaz de reconocer el engaño que estaba tomando lugar en el cuarto de su mujer, Lorenza, sino por las propias convenciones sociales que él defendía o representaba. Desde esta perspectiva, unos años después, Stanislav Zimic aseguraba que la situación de Cañizares «ya no provocaba risa sino genuina compasión». Para el crítico, de esta manera «con su característica actitud comprensiva de todas las debilidades y falacias humanas, Cervantes vislumbra repentinamente la tragedia del patético personaje»⁴.

A pesar de las diferentes direcciones que los estudios de Sepúlveda y Wardropper tomaron, ambos coincidieron en mostrar su interés por el tema del conocimiento frente al engaño como hilo conductor para sus lecturas. Charles Presberg, sin embargo, ha mostrado que el asunto puede llegar a ser un poco más complejo. Así, el entremés no sólo ofrece la posibilidad de ser leído como una lección acerca de la posibilidad de discernir con certeza entre la verdad y el engaño, o entre el actuar libre (libre albedrío) frente al condicionado o interesado. En el «Entremés del viejo Celoso», según el crítico, Cervantes conduce a los espectadores o lectores a creer y descreer a la vez en la relevancia de los tipos dramáticos en referencia a su propio género, personajes y trama. Para Presberg, es esta doble capacidad que tiene cada personaje, por un lado, la de poder hacer creer y crear la duda y, por el otro, la de tejer y destejer la trama misma lo que hace de este entremés Cervantino «un trabajo metadramático que ofrece tanto como rechaza el entregarnos un entremés típico acerca de un típico hombre viejo, responsable de un matrimonio temprano con una chica joven que es ayudada por su sirvienta y explotada, como su marido, por la vecina alcorneta»⁵. En este sentido, podemos decir que para Presberg el metadramatismo está relacionado con la capacidad de hacer de la mentira una verdad, y de la verdad, una mentira, es decir, con un conocimiento acerca de la ambigüedad del significado presente en el lenguaje o en cada acto del habla. Esta ambigüedad permite que un mismo enunciado porte consigo una segunda intención constituyéndose así en un acto de habla indirecto. Como Cervantes nos ha mostrado en *Don Quijote*, es también en ese limbo semántico donde se encuentra la condición de posibilidad de la crítica. Mas como sugiere Edward Friedman, esa indeterminación del lenguaje no es suficiente para la poética de la comedia y por extensión —podríamos decir— del entremés. Según el crítico «en la novela, el escritor puede esconderse para así decirlo, detrás de sus palabras y refugiarse en su universo intertextual. En el drama, por otro lado, el escritor buscando liberarse de su realidad objetiva, debe redefinir el poder de la experiencia visual. La respuesta de Cervantes al problema es crear y mantener un marco ficcional referencial»⁶. Se puede decir, entonces, que esa liberación del significado necesaria para desbordarlo de su uso, necesita de la imagen o experiencia visual redefinida en términos de su función como marco referencial. Examinado desde esta perspectiva, como buscaré mostrar en esta comunicación, el *guadamecí*⁷ que aparece en

⁴ Zimic, 1992, p. 398.

⁵ Presberg, 1999, p. 280.

⁶ Friedman, 1980, p. 24.

⁷ Nicolás Spadaccini (1982, p. 267, n. 47) ofrece la siguiente definición de *Guadamecí*: «cuero adornado con dibujos de pintura o relieve. Servía de tapicería o repostero» Emilio Orozco Díaz (1996, p. 122) afirma que la pintura es un valor visual básico y esencial del efecto teatral; para este crítico en el teatro se dan la integración de todas las artes, lo que le permite hablar de la obra de arte como un colectivismo estético. Una

este entremés y donde se encuentran pintados los personajes del *Orlando el Furioso* parece funcionar como ese marco u horizonte de interpretación sugerido por Friedman y que en el caso de este entremés cervantino parecería estar haciendo alusión directa a una comedia y un autor: *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega.

Una conversación *in media res* entre Lorenza, Cristina y Ortigosa nos revela que la primera considera que su situación actual es el resultado de las mentiras contadas por su marido. Lorenza afirma delante de ellas que la infelicidad por la que atraviesa se debe a su falta de experiencia acerca del matrimonio, habiéndose facilitado así que Cañizares la engañara: «Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me *engañaron* a mí. ¡Qué malditos sean sus dineros, fuera de las cruces, malditas su joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete!»⁸. Ortigosa le promete a Lorenza traer para ella un «galán» o amante que la saque del aburrimiento, o de la situación de *engaño* sobre la vida matrimonial, ya que conociendo y gozando los «enteros los frutos del matrimonio», la vida se le alegrará grandemente⁹. El aburrimiento de Lorenza describe el estado de insatisfacción y aislamiento en que Cañizares la tiene a causa de los celos que él confiesa sentir¹⁰. Así lo proclama Cañizares frente a su compadre cuando éste le pregunta si tiene celos y Cañizares le responde que los tiene «del sol que mira a Lorencita, del aire que le toca, de las faldas que la vapulan»¹¹.

Tanto desde el modelo aristotélico sobre el alma como desde el neoplatónico renacentista, los celos que dominan a Cañizares pueden ser entendidos como expresión de esa situación de desequilibrio, o sea, de locura¹². El origen de esos celos se encuentra en la frustración del deseo, produciéndose así el desequilibrio intelectual. Los celos de Cañizares aparecen cuando reconoce que el deseo que lo impulsó a casarse (el mantener a su lado a una esposa ciega a los frutos del matrimonio) resulta imposible.

de las formas de este fenómeno es la écfrasis. Para Frederick De Armas (2004, p. 26) «[...] Cervantes utilizes what has been called a dramatic ekphrasis which is, in many ways, a contradiction in terms», es decir, «A play in which actual or imaginary visual art works by historical or fictional artists are described, interpreted or made to come to life as an integral part of the play's dramatic action».

⁸ Cervantes, *Entremeses*, p. 257. La cursiva es mía. Para Fernández (1992, p.106) éste diálogo entre Lorenza, Ortigosa y Cristina anuncia el tema del entremés: la impotencia de Cañizares y la concupiscencia de Lorenza. Según este crítico no hay en el tema ninguna originalidad, por parte de Cervantes, a no ser su tratamiento de la prosa: «vocablos maliciosos que Cervantes pone en boca de sus estrafalarios personajes».

⁹ En su diálogo con el compadre, Cañizares reconoce su temor de que Lorenza tarde o temprano se dé cuenta de lo que le falta. A lo que el compadre responde: «Y con razón se puede tener ese temor, porque las mujeres querrían gozar enteros los frutos de matrimonio» (Cervantes, *Entremeses*, p. 264).

¹⁰ Lorenza le confiesa a Ortigosa que está tan aburrida «que no me hace falta sino echarme una soga al cuello, por salir de tan mala vida» (Cervantes, *Entremeses*, p. 261). Spadaccini anota que el término aburrida significa angustiada, «el descontento de sí mismo, despechado y medio desesperado» (Cervantes, *Entremeses*, p. 261, n, 25).

¹¹ Cervantes, *Entremeses*, p. 263.

¹² La teoría del alma como armonía pertenece originalmente a los Pitagóricos. Platón revisa la teoría en el *Fedón* 85D-86D, 91E-92C, 94D-94E. Platón no rechaza la presencia de la armonía en el alma, pero cuestiona la idea de que la «idea» de alma pueda ser identificada con la de armonía. Durante el medioevo, los neoplatónicos árabes vieron en la armonía el principio de bienestar para el alma y el cual se podía alcanzar a través de la música. Durante el Renacimiento Anselmo de Parma (*Dialoghi*) y Ficino (*Timaeus*) coinciden en ver en la armonía del cosmos, el principio para la armonía del alma. Véase, Wiener, *Dictionary of the History of Ideas IV*, p. 42.

Para aliviar la situación de insatisfacción en la que se encuentra Lorenza, Ortigosa regresa a la casa de Cañizares con el galán y a través de una excusa logra hacerlo entrar. Asegurando que necesita contar con un dinero extra para cubrir los gastos hospitalarios de su hijo, intenta venderle al viejo Cañizares un guadamecí. Cuando extiende la pintura frente al viejo, el galán que Ortigosa le trae a Lorenza aprovecha la oportunidad para, por detrás del cuadro, ingresar en el dormitorio de la joven. Cervantes señala que en el guadamecí se deben encontrar representados cuatro personajes: Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradoso, todos ellos tomados del *Orlando el furioso*. Además afirma que Rodamonte debe estar pintado como «arrebozado», es decir, con la capa cubriéndole la cara¹³. La importancia de la presencia de Rodamonte en el cuadro se ve destacada a través de la exclamación de Cañizares al ver la pintura: «¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?...»¹⁴.

Cañizares nunca llega a darse cuenta de la presencia del intruso y cuando escucha los gritos de Lorenza, debido al encuentro de ella con el galán en su dormitorio, él cree que ella sólo está buscando despertar sus celos¹⁵. No sólo se niega Cañizares a aceptar la veracidad de las afirmaciones de su esposa, sino que además las califica de niñerías o falsedades. Por eso Lorenza desafía al marido y lo reta a que con sus ojos compruebe la verdad de lo que ella dice, pidiéndole que entre en la habitación para que por si mismo compruebe la presencia del galán. El ingreso en la habitación por Cañizares es aprovechada por las damas (Lorenza y su asistente) para arrojar al viejo el balde de agua que le haga cerrar los ojos y le permita al galán escaparse. El escándalo producido es abruptamente terminado con la presencia del alguacil en el escenario, pues frente a la autoridad Lorenza y Cañizares admiten que la trifulca armada es el resultado de una riña típica entre esposos.

Según Martínez López, en la obra existen dos guadamecís. Uno es el guadamecí pintado con los personajes del *Orlando el Furioso* y el otro «el guadamecí verbal de Lorenza», es decir, la descripción a gritos que ella da desde su alcoba cuando se encuentra con el galán que le ha traído Ortigosa. Para el crítico, el primer guadamecí anuncia y determina al segundo, pero finalmente ambos guadamecís son imágenes fabricadas para Cañizares. El guadamecí pintado evoca lo que no es el matrimonio de Cañizares: una situación frustrada de deleitoso amor. Las imágenes de los personajes del *Orlando* en la pintura representan a amantes caracterizados por la pasión y la vitalidad, descripciones que ninguna puede ser predicadas de Cañizares¹⁶.

En este sentido, se puede decir que el guadamecí visual funciona como un instrumento con dos funciones. La primera es la de instrumento a través del cual el joven galán logra ingresar en la casa para perpetrar el engaño. La segunda es

¹³ Según el *Diccionario de autoridades* de la RAE (1726) arrebozar es: «metafóricamente, encubrir, ocultar con disimulo y artificio engañoso alguna cosa, disfrazarla para que tan fácilmente no se conozca».

¹⁴ Cervantes, *Entremeses*, p. 268.

¹⁵ Según Fernández (1992, p. 105) en esta escena, «la cópula fugaz que, entre bastidores, sostienen doña Lorenza y su emboscado galán puede considerarse como uno de los episodios más audaces entre los urdidos por un dramaturgo barroco, a pesar de que el decoro cervantino vela para que el rocambolesco adulterio no entre por los ojos del escandalizado espectador»

¹⁶ Martínez, 1995, p. 350.

metareferencial de la primera pues se convierte en el espejo donde se refleja la realidad que Cañizares no quiere o no puede entender.

El que Cervantes haya utilizado la figura de Rodamonte para representar al amante celoso no es una casualidad. Según Anne J. Cruz, esa referencia no debería ser entendida como arbitraria porque a través de ella se ejemplifica la distancia que existía entre las ideas caballerescas y la conducta real, un tema explotado tanto por Cervantes como por Lope¹⁷. Ciertamente, la figura de Rodamonte era continuamente invocada en el romance y luego en el teatro de finales del siglo XVI y comienzos del XVII¹⁸. Según Wiggins, en el *Orlando El Furioso*, Rodamonte no sólo es el guerrero orgulloso de su valentía y fiereza en el campo de batalla, sino además, el amante orgulloso que ha sido herido en su amor propio por el rechazo de Doralice, a quien Rodamonte nunca deja de idealizar hasta tal punto que la describe como una diosa¹⁹.

Además, como personaje en la comedia del Siglo de Oro llega a ser conocido gracias a la comedia famosa de Lope de Vega y anterior al entremés cervantino: *Los Celos de Rodamonte*. En la comedia de Lope, Rodamonte es también la figura prototípica del guerrero valiente y orgulloso, poseído por su propia vanidad. Pero además, el Rodamonte de Lope es el galán celoso por excelencia. Lope nos entrega un Rodamonte que está posesionado por los celos que le despierta saberse en competencia con Mandricardo, por el amor de Doralice. Por eso, le declara a Doralice que buscará a Mandricardo para matarlo:

Mientras que me esconde el cielo
 Aqueste infame villano,
causa de mi ardiente celo,
 ejercitando la mano
 He de buscadle en el suelo.
 Aquí le vengo a buscar;
 Que este es el sitio y lugar
 Adonde suele acudir.
 (*Los celos de Rodamonte*, p. 300)²⁰

Aunque Rodamonte encuentra a Mandricardo, él nunca llega a matarlo porque ambos descubren que se encuentran combatiendo por la misma causa, la de Agramante, el Rey. Una vez acabada la disputa el Rey le pide a Doralice que elija a su pareja. Doralice escoge a Mandricardo. Al verse rechazado, y por tanto herido en su vanidad, Rodamonte jura agraviar a todas las mujeres por el daño que siente. La furia que le despierta el verse rechazado Lope nos la transmite a través de los siguientes versos:

¹⁷ Cruz, 1994, p. 14.

¹⁸ Rodamonte aparece mencionado continuamente por Pedro de Padilla en el *Romancero* afirma Maglione en su introducción a la edición de *Los celos de Rodamonte* de Lope de Vega (2005, p. 11). Junto con Orlando parece que es una de las figuras más populares del teatro del Siglo de Oro español. Lope de Vega lo menciona en sus obras identificadas como de juventud, aparece en el *Amigo por fuerza* donde la esposa del rey es raptada por un «caballero gallardo, en las fuerzas Rodamontes [...]», (*Amigo por fuerza*, p. 265). Cabe destacar que es en la comedia *Los celos de Rodamonte* donde Lope de Vega explota la figura de Rodamonte como amante celoso.

¹⁹ Wiggins, 1986, p. 53.

²⁰ La cursiva es mía.

¡A un Rodamonte *atropellas!*
 ¡A un Mandricardo señalas!
 ¡Por la luz de las estrellas,
 Que sois las mujeres malas,
 Y tú más que todas ellas!
 [...]

¡*Ingrata, ofendido me has!*
 Y ofensa es que *vengaré*
 en mujeres, cual verás:
 tú porque yo lo juré,
 libre de pena serás;
 pero *morirán las otras,*
buenas, malas, unas y otras...
 ¿Qué me detengo, qué hablo?
 ¡ Ah, mujeres llegue el diablo
 a la mejor de vosotras!
 [...]

Yo parto donde pienso
 gastar la triste vida que me dieres,
 Alá divino, inmenso,
En sólo decir mal de las mujeres;
 Y ¡el que esto no dijere,
 Puede hacer cuenta que en mis manos muere! (p. 304)

El Rodamonte de la comedia de Lope es el amante celoso y despechado. Al verse rechazado por Doralice, quien hace objeto de su deseo a Mandricardo, Rodamonte jura vengarse de la ofensa hablando mal de todas las mujeres. Así pues, el Rodamonte de Lope como el Cañizares de Cervantes tiene en común el padecer de celos y el ser víctima del engaño y el rechazo²¹. Por eso, el que Cañizares resalte su presencia sobre los otros personajes representados en el *guadamecí* no es un acto arbitrario. Parecería que Cervantes estuviera aprovechándose de la popularidad del personaje para crear en el espectador o lector una doble expectativa acerca del final del entremés: ¿se convertirá Cañizares en un ser que como Rodamonte castigue y maldiga a todas las mujeres por el engaño que ha sufrido (es decir, reconocerá la realidad y por tanto, el engaño) o, por el contrario, Cañizares seguirá la conducta de Orlando, el único personaje del *Orlando el furioso* que no aparece en el *guadamecí*, y preferirá ignorar la realidad para vivir según su propia imaginación aceptando de esta manera ese “engaño a los ojos” ofrecido por su mujer y ayudantes²²? La decisión de Cañizares de no comprarle el cuadro a Ortigosa revela no sólo su incapacidad para reconocer el engaño como primero le sucede a Rodamonte, sino además, su rechazo al camino que Rodamonte representa como

²¹ El Rodamonte de Lope, al verse rechazado por Doralice, descubre que todo este tiempo ha sido víctima de un engaño porque es Mandricardo quien ha ganado los sentimientos de Doralice. Algo parecido sucede con Cañizares: primero encierra a Lorenza en su casa debido a los celos que siente, luego Lorenza buscará a un amante como rechazo a la incapacidad amorosa de Cañizares.

²² El sintagma “el engaño a los ojos” lo tomo prestado de Martí, 2004, p. 367.

amante despechado. Cañizares no está interesado en aceptar a ningún hombre «pintado» en su casa, pero parece que si le interesa aceptarlos «vivos» si con tal situación, él puede seguir creyendo en la apariencia de una esposa fiel, mantener su matrimonio y así negar el error que cometió al casarse con una mujer más joven.

El tema del matrimonio desigual entre Lorenza y Cañizares le ha permitido a la crítica especializada rescatar una defensa de la situación de la mujer dentro del matrimonio por parte de Cervantes, exponer el problema de la infidelidad que parece caracterizar a estos matrimonios como una realidad común de la época, y señalar la influencia de la literatura clásica grecolatina en Cervantes. Sin embargo, a mí me gustaría terminar esta presentación retomando la afirmación de Nicholas Spadaccini (p. 14) sobre los *Entremeses* y la especie de diálogo que el autor de *Don Quijote* establece con la literatura de su época e incluso con su propia escritura literaria. Si como afirma Spadaccini dicho diálogo tuvo lugar, ¿no cabría también preguntarnos si este diálogo literario de Cervantes con Lope de Vega en este entremés funciona como un espacio donde Cervantes esté reflexionando acerca del sentido de la comedia? La presencia del guadamecí parece sugerir un suspenso. Recordemos que si Cañizares fuera capaz de ver su realidad, entonces, se acabaría la burla y se convertiría en Rodamonte, ese personaje despechado que en la comedia de Lope de Vega es un héroe poco común porque es uno que no tiene un final feliz—termina hablando mal de todas las mujeres y jurando vengarse de ellas. Así pues, cuando la imagen de Rodamonte tiene como horizonte de interpretación la comedia de Lope y no sólo al Rodamonte del *Orlando*, en la obra encontramos un momento de suspenso trágico y no sólo cómico, como ya apuntaba Zimic aunque por otras razones. ¿Es este suspenso trágico creado por la doble referencialidad de la figura de Rodamonte lo que provocó que este entremés fuera material no representable? Esa es una pregunta que espero, se convierta en el hilo conductor de una investigación cuyos primeros esbozos acabo de presentarles.

Referencias bibliográficas

- CASTRO, Américo, y Hugo RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1969.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Nicolás Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1982.
- CRUZ, Anne, «Deceit, Desire and the Limits of Subversión in Cervantes' *Interludes*», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14, 2, 1994, pp. 119-136.
- DE ARMAS, Frederick, *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.
- FERNÁNDEZ DE CANO, José, «El vocabulario erótico cervantino, Algunas 'calas al aire' en el entremés de El viejo celoso», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12, 2, 1992, pp. 105-15.
- FERNÁNDEZ, Justo, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- FRIEDMAN, Edward, «The Question of Identity in Cervantes's *Comedias*», *Pacific Coast Philology*, 15, 1980, pp. 19-25.
- KENWORTHY, Patricia, «The Character of Lorenza and the Moral of Cervantes's "El Viejo Celoso"», *Bulletin of the Comediantes*, 3, 2, 1979, pp. 103-107.
- MAGLIONE, Sabatino, «Introducción», en Lope de Vega, *Los celos de Rodamonte*, Maryland, University Press of America, 1985, pp. 1-25.

- MARTÍNEZ, Enrique, «Erotismo y ejemplaridad en El viejo celoso de Cervantes», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, ed. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, México, El Colegio de México, 1995, pp. 335-385.
- MARTI, Vincent, «The Play of Illusion in Cervantes's *Interludes*», *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2, 2004, pp. 367-385.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PRESBERG, Charles, «Making A Liar of Truth: The 'Play' of Society, Fiction and Deceit in Cervantes's *El viejo celoso*», *Revista de estudios hispánicos*, 33, 2, 1999, pp. 265-284.
- PLATO, *The Phaedrus of Plato. With English notes and dissertations*, ed. W. H. Thompson. New York, Arno Press, 1973.
- SPADACCINI, Nicolás, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 13-87.
- SSEPÚLVEDA, Jesús, «Cervantes, Herodoto y Ortensio Landó, A propósito de *El viejo celoso*», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 513-526.
- URBINA, Eduardo, «Hacia El viejo celoso de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, 1990, pp. 733-742.
- VEGA, Félix Lope de, *Los celos de Rodamonte en Obras de Lope de Vega, XXIX. Comedias novelescas*, Madrid, Ediciones Atlas (Biblioteca de autores españoles, 234), 1970, pp. 253-307.
- , *El amigo por la fuerza*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1917, vol. 3, pp. 246-87.
- , *Los celos de Rodamonte*, ed. Sabatino Maglione, Maryland, University Press of America, 1985.
- WARDROPPER, Bruce, «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2, 1981, pp. 19-27.
- WIENER, Philip, *The Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York, Charles Scribner's Sons, 1974.
- WIGGINS, Peter, *Figures in Ariosto's Tapestry, Character and Design in the Orlando El Furioso*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1986.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
- , «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes», *Hispanófila*, 31, 1967, pp. 29-41.

El concepto platónico de 'mentira pedagógica' y el drama calderoniano *La vida es sueño*

Heinrich Merkl
Schwarzach im Pongau

1. En la crítica del siglo xx sobre el drama *La vida es sueño* hay por lo menos 5 artículos que proponen considerar este drama como una reelaboración del mito de la caverna del Séptimo Libro de la *República* de Platón¹. M. F. Sciacca considera que Segismundo aprende el vivir en dos mundos a la vez: en el mundo de lo sensible (que es sueño) y en el mundo de lo inteligible (que es verdad). Así, llega a justificar implícitamente las acciones criminales de Basilio que A. Farinelli había denominado con claridad². En el drama calderoniano ni la Torre ni el Palacio son realidades soñadas, sino realidades percibidas por Segismundo en un estado de vigilia. Farinelli no tenía dudas al respecto³. M. Vitse también denunció con claridad lo criminal de las acciones de Basilio⁴. Y. Campbell concuerda con él, pero insiste sobre la necesidad de juzgar estas acciones en la base del derecho de la época de Calderón⁵.

El segundo de estos 5 artículos, de C. Bandera, se ocupa del itinerario de Segismundo el cual comprende en base a la filosofía neo-platónica⁶. El tercer artículo, por J. I. Cope, critica a Basilio por causar lo que quiere impedir. Afirma que Segismundo regresa al mundo del sueño después de haber contemplado la idea en la belleza de Rosaura⁷. El cuarto, por H. G. Sturm, también es crítico con Basilio por no ser un verdadero rey-filósofo, pero identifica la experiencia de Palacio de Segismundo con la estancia del

¹ Lewis-Smith, 1998, p. 14.

² Ver Sciacca, p. 557 y Farinelli, 1916, t. II, p. 264 ss.

³ Ver Farinelli, 1916, t. II, p. 273.

⁴ Ver Vitse, 1980, p. 22 ss.

⁵ Ver Campbell, 2005, p. 151-153. Ver también Morón Arroyo, 2000, p. 573 ss.

⁶ Bandera, 1967.

⁷ Ver Cope, 1971.

Hombre en el paraíso⁸. El último de estos 5 artículos, por J. E. Sørensen, identifica el estado de “sueño” con el bajo nivel de conciencia en el que está viviendo Segismundo durante su prisión en la Torre y en Palacio, nivel desde el cual se elevaría hasta unos niveles de conciencia más altos⁹. El paso decisivo de Segismundo en este itinerario sería el darse cuenta de que hay que entender la aserción de que ‘la vida es sueño’ en un sentido metafórico¹⁰.

Me parece que Segismundo no entiende en ningún momento del drama que ha sido víctima de un engaño y que no está interpretando, hacia el final del drama, su creencia de que la vida es sueño metafóricamente. Sin embargo, la interpretación de Sørensen es más correcta que la de Sciacca, porque hay un lugar del libro V de la *República* en el que Sócrates compara el más bajo nivel de conciencia al sueño y el conocimiento de las ideas a la vigilia. Calderón pudo leer la traducción ficiniana de este lugar:

Qui res pulchras existimat, ipsam veram pulchritudinem neque putat esse: neque siquis ducat, ad perceptionem eius attingere potest: verè sapere tibi videtur, an insomniis ludi? [...] Somnia videre hunc ego dicerem. Quid verò? qui contra affectus est, intelligitque quid ipsum pulchrum, ac discernere valet & ipsum et quae ipsius participant, adeò vt neque ipsum illa esse, neque illa ipsum putet, vigil ne vivit, an oscitans? Certè pervigil.¹¹

El que transforma las preguntas de Sócrates en afirmaciones es su interlocutor Glaucón. Ficino resumió acertadamente en su “Argumentum”¹² este pasaje que apoya las interpretaciones de Cope y de Sørensen, pero no la de Sciacca. No es posible, según Platón, estar despierto y soñar a la vez —o sea distinguir y no distinguir entre las cosas que participan de la idea y la idea misma. Sin embargo, el aspecto de enseñanza moral se pierde casi por completo en la interpretación de Sørensen. Ninguno de los autores de los cinco artículos citados parece haber visto la diferencia entre el mito platónico y el drama calderoniano, que consiste en el hecho de que Segismundo no entiende ni siquiera en el tercer acto del drama que ha sido víctima de una burla ideada por Basilio y ejecutada por Clotaldo¹³, mientras que en el mito platónico no se dice quién es el que ha transportado a la caverna a aquellos hombres. Una interpretación de *La vida es sueño* que no explique el elemento de burla que es constitutivo para la acción del drama y que no tenga en cuenta el aspecto de enseñanza moral, no me parece aceptable.

2. Si bien pienso que la interpretación de la evolución de Segismundo en base a la teoría platónica nos impide ver los aspectos jurídicos de *La vida es sueño*, me parece acertado referirse a la obra de Platón para explicar este drama. Calderón pudo haber leído la versión ficiniana de esta obra, como ya subrayó Cope¹⁴. Por esta razón no se

⁸ Ver Sturm, 1974, y la crítica acertada de Sørensen, 1981, p. 20, n. 6.

⁹ Sørensen, 1981, p. 26.

¹⁰ Sørensen, 1981, p. 23.

¹¹ Plato, *Platonis opera traslatione Marsilij Ficini*, p. 344 s. El pasaje citado corresponde a *Resp* 475c.

¹² Plato, *Platonis opera traslatione Marsilij Ficini*, p. 337.

¹³ Ver Farinelli, 1916, t. II, p. 278.

¹⁴ Ver Cope, 1971, p. 229. Suárez Miramón piensa que Calderón leyó la *Theologia platonica* de Ficino. Ver Suárez Miramón, 2005, p. 582. ¿No habría también leído la traducción ficiniana de la obra del mismo Platón?

puede objetar, desde el punto de vista filológico, el intento de entender este drama por medio de unos conceptos abstraídos de la obra de Platón.

Hay que leer el drama calderoniano de una manera filológicamente correcta¹⁵, lo que supone evitar el anacronismo y descalifica la interpretación expuesta por C. Bandera en su artículo de 1972¹⁶: Calderón, que había estudiado cánones, no pudo no haber visto la diferencia que hay entre los crímenes de Basilio y los de Segismundo. Si bien en menor grado, el reproche de anacronismo vale también para la interpretación de la tercera jornada del drama que ha propuesto Vitse. Ver en el Segismundo de este acto a un déista que aspiraría a merecer una fama terrestre imperecedera¹⁷ no pudo ser el pensamiento de Calderón. J. Rivera de Rosales acierta sin duda al caracterizar la posición de Calderón de *teísta* (no *deísta*)¹⁸.

La hipótesis de que la obra de Platón fue una fuente de inspiración para Calderón no constituye un anacronismo. Pero al interpretar *La vida es sueño* en la base de esta hipótesis no hay que olvidar que las obras de Platón no se limitan a exponer la teoría platónica sino que resumen, además, una multitud de posiciones filosóficas que son distintas de la teoría platónica. *La vida es sueño* no tiene mucho en común con el mito de la caverna. Retoma más bien la posición sofista resumida y criticada en el *Teeteto*¹⁹ y, sobre todo, trata la pregunta que pone Sócrates en una serie de diálogos platónicos, o sea la de si es posible enseñar la virtud política.

3. Me parece acertado leer este drama como el resumen de un proceso de educación²⁰. Segismundo es en el primer acto un colérico melancólico²¹ que no se había educado convenientemente como príncipe. C. Morón afirmó que al final del drama ya está «educado por la gran verdad de que la vida es sueño»²². Esta afirmación es típica de una parte de la crítica calderoniana que añade a la caracterización acertada del proceso de aprendizaje de Segismundo la afirmación de que sería una gran verdad que la vida sea sueño. Hay que subrayar que en las dos versiones del drama calderoniano esta supuesta gran verdad viene presentada como una mentira. Analizando la actitud de Segismundo hacia la creencia de que la vida es sueño, A. M. García constató que «Segismundo nunca ha comparado lo real de sus cadenas con un verdadero sueño, sino con otra experiencia real —la de palacio— que él ha creído equivocadamente haber sido un sueño»²³.

¹⁵ Ver Neumeister, 2005, p. 24 ss.

¹⁶ Ver Bandera, 1972.

¹⁷ Ver Vitse, 1980, p. 66 y p. 73.

¹⁸ Ver sobre todo Rivera de Rosales, 1998, pp. 219-303. Evidentemente, las filosofías de Hume, Kant, Fichte y Hegel a las que se refiere no pueden ayudarnos a entender correctamente la obra de Calderón.

¹⁹ Ver Woodward, 1973, p. 83.

²⁰ Ver Campbell, 2005, pp. 145-147.

²¹ Para la importancia de la psicología de los cuatro humores en Calderón ver la nota de Ruano al v. 3103 de su edición ecléctica (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Ruano de la Haza, p. 313) y el libro de Rothe, 2003. Ver también Ruiz Ramón, 1996, p. 228 ss., quien caracterizó a Segismundo como a un personaje melancólico.

Para entender correctamente la personalidad de Segismundo, la 'psicología jurídica' de Santo Tomás puede ser importante. Ver Cilveti, 1971, pp. 97-105.

²² Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Morón, p. 19.

²³ García, 1973, p. 196, n. 26.

Además, Segismundo mismo se esfuerza en distinguir entre experiencia vivida y soñada, siendo su criterio la memoria, como ya subrayó Morón²⁴. Por estas dos razones no se puede decir que el título exprese una gran verdad. Me atengo más bien a la propuesta de N. Ly de considerarlo analizando «les stratégies de trompe-l'œil» destinadas a persuadir a Segismundo que la vida es sueño²⁵.

4. Es la acción de *La vida es sueño* la que desenmascara la afirmación del título como mentirosa. Un detenido análisis de las palabras «dormir», «soñar» y «estar despierto» muestra que estas palabras se emplean en cuatro sentidos distintos en este drama. Pueden tener un sentido fisiológico²⁶, pero también filosófico²⁷ o alegórico-cristiano. «Dormir» puede ser un eufemismo para «estar drogado»²⁸ pero puede también presuponer la creencia cristiana de que vivir acá en la tierra es como dormir y estar soñando, mientras que morir es como despertar a la vida eterna. Este sentido alegórico-cristiano está en la base de la utilización de la aseveración «la vida es sueño» como mentira pedagógica²⁹, destinada a reforzar la enseñanza de la máxima ética de que obrar bien es lo que importa.

El concepto de mentira pedagógica es un concepto platónico, como constató C. Kann, aduciendo los lugares en los que Platón explica este concepto³⁰. He aquí uno de los lugares recordados por Kann:

[...] dijs inutile est mendacium, hominibus autem pro medicamento est vtile. quare publicis medicis concedendum, priuatis autem hominibus minimè attingendum. Patet. Igitur rempublicam administrantibus praecipuè si quibus alijs, mentiri licet, vel hostium, vel ciuium causa ad communem ciuitatis vtilitatem. Reliquis autem a mendacio abstinendum est³¹.

Para Platón no hubo diferencia entre la mentira políticamente motivada y la mentira pedagógica, porque para él el príncipe tiene la obligación de educar a sus súbditos. Desde luego, esta actitud es del todo inadmisibles en nuestras democracias, pero ¿lo era para Calderón también? ¿Cuál era la actitud de Calderón con respecto a la tesis de la licitud de la mentira por parte de la clase política? C. Strosetzki piensa que para Calderón la mentira era vituperable en un príncipe³². El drama *La vida es sueño* muestra que las mentiras de Basilio conducen a una guerra civil y que son, por consiguiente,

²⁴ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Morón, p. 53. Ver también Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Ruano de la Haza, pp. 50-57.

²⁵ Ver Ly, 2000, p. 81.

²⁶ Segismundo, al despertarse en Palacio, está empleando las palabras “soñar” y “estar despierto” en un sentido literal.

²⁷ Ver Cilveti, 1971, p. 59-70.

²⁸ Clotaldo se refiere al estado drogado de Segismundo como a un “sueño” (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Antonucci, v. 1290).

²⁹ Basilio repite la mentira de los vv. 1314-1316 (Ruano de la Haza, 1992, p. 170) en los vv. 1534-1537 de la primera versión. En estos versos, la palabra “soñando” tiene el sentido alegórico-cristiano y la palabra “despierto” el sentido literal. El juego complicado entre estos sentidos tiene el fin pedagógico de persuadir a Segismundo que sea “humilde y blando”.

³⁰ Kann, 2007, p. 313.

³¹ Plato, *Platonis opera traslatione Marsilij Ficini*, p. 322. El pasaje citado corresponde a *Resp* 389b.

³² Ver Strosetzki, 2005, p. 542 s.

nocivas al estado que está gobernando³³. Calderón ciertamente se daba cuenta de esto, por lo que podemos admitir razonablemente que su actitud hacia las mentiras de Basilio fue de repudio. Hay un pasaje del drama que corrobora esta conclusión, o sea la breve crítica por Clotaldo del plan de Basilio, al inicio de la Segunda Jornada³⁴.

5. Hay en este drama, además, otro concepto platónico y otro problema que viene tratado en muchos diálogos platónicos: el concepto de ‘virtud política’ que, según Platón, no puede enseñarse sino tan solo recordar. El drama calderoniano muestra que es posible enseñar la virtud política. En este aspecto, es sin duda un drama anti-platónico.

Observemos que en las dos versiones Clotaldo procede a su enseñanza por medio de la mencionada mentira pedagógica en conjunción con la repetición frecuente de la formulación directa de la máxima que quiere enseñar a Segismundo («obrar bien es lo que importa»). Calderón —o Clotaldo, si preferimos situarnos en el nivel de los acontecimientos dramáticos— tuvo que subrayar esta máxima para impedir que la mentira pedagógica se interprete de una manera contraria a lo que quería enseñar. García, Ruano y Antonucci notaron que Segismundo se da cuenta de que es posible interpretar esta mentira pedagógica en el sentido de otra máxima que se conoció en el Renacimiento como el *Carpe diem* horaciano, aduciendo unos versos de un parlamento de Segismundo³⁵. Farinelli vio una contradicción entre la afirmación de que la vida es sueño y la máxima moral de que obrar bien es lo que importa³⁶. E. Wilson resumió este argumento diciendo que «si la vida es sueño queda en consecuencia anulado nuestro albedrío y al no poderse elegir entre el bien y el mal, no son posibles las buenas obras»³⁷. Recordando el artículo citado de Sciacca, podríamos añadir: los crímenes tampoco. Clotaldo tenía que asegurar que Segismundo interpretase la mentira pedagógica de que la vida es sueño de manera que no contradijese la máxima moral que quería enseñarle, porque si Segismundo hubiera interpretado la mentira pedagógica en el sentido del *Carpe diem*, esto habría impedido el éxito de la enseñanza intentada por Clotaldo.

6. Una multitud de críticos notaron que la actitud de Segismundo hacia la afirmación de que ‘La vida es sueño’ cambia definitivamente al final del acto segundo. W. Whitby subrayó que la conversión de Segismundo ya empieza en la primera Jornada del drama, con la impresión que le hace a Segismundo Rosaura vestida de hombre³⁸. A. Cilveti consideró que en la conversión de Segismundo «influye el temor al encierro [...] Influyen también las leyes morales que Segismundo acepta ahora plenamente. Pero la aceptación

³³ Viendo la guerra civil entre los partidos de Astolfo y de Segismundo, Basilio mismo se acusa de haberla preparado sin quererlo (ver Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Antonucci, p. 214, y v. 2459).

³⁴ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Antonucci, p. 159, vv. 1150-1152.

³⁵ Se trata de los vv. 2960 – 2966 de la segunda versión (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Morón, p. 176; ed. Ruano de la Haza, p. 304; ed. Antonucci, p. 233).

³⁶ Farinelli, 1916, t. II, p. 283 s..

³⁷ Wilson, p. 304.

³⁸ Ver Whitby, p. 639 s., n. 14 y n. 15.

de las mismas no es efecto del consejo de su maestro»³⁹. Considera que es más bien efecto de un raciocinio en el que confluyen el reconocimiento de Rosaura y «una iluminación interior que lo despierta a la visión cristiana de la vida por medio de la crisis de la razón [...]»⁴⁰.

Para afrontar el problema de la motivación de este cambio acerquémonos a las dos versiones del drama *La vida es sueño* desde la primera versión manuscrita, del auto del mismo nombre, que constituye el germen o una interpretación posterior de este drama⁴¹. Como constató A. Valbuena Prat con respecto a esta versión: «En el manuscrito está todo muy próximo a la comedia. *El Verbo* es el *Rey Basilio*; *El Albedrío*, *Clarín*; *La Sabiduría*, *Clotaldo*»⁴². Y, como completó Sturm⁴³, *El Hombre* del auto corresponde al *Segismundo* de la comedia. Sin embargo, ninguna de las dos versiones de la comedia nos presenta a un personaje que corresponda al personaje de la *Luz* del auto, que es la gracia divina. Podemos completar el paralelismo entre la comedia y la versión manuscrita del auto en la base de la observación acertada de W. Entwistle de que los personajes principales de los dramas calderonianos no se ven en la escena⁴⁴: Uno de los personajes invisibles del drama *La vida es sueño* es sin duda la gracia divina⁴⁵. La aceptación, por Segismundo, de la mentira pedagógica en la interpretación que sugiere la máxima moral acompañante viene presentada en el drama *La vida es sueño* como el resultado de la intervención de la gracia eficaz, quizás preparada por el influjo de Rosaura y de Estrella que se pueden ver como unos ‘instrumentos’ de la gracia divina.

7. El concepto de ‘mentira pedagógica’ tiene una innegable importancia en la literatura áurea. Cervantes relata en el *Quijote* las tentativas de unos personajes de reeducar a don Quijote o de reconducirlo a su aldea por medio de unas mentiras pedagógicas contraproducentes. El *Quijote* cervantino muestra así cuánto daño pueden hacer unas mentiras pedagógicas mal escogidas⁴⁶. En el drama *La vida es sueño*, Calderón está ilustrando el éxito pedagógico que se puede obtener por medio de una mentira pedagógica bien escogida y ayudada por una máxima repetida insistentemente, pero subraya que este éxito no es posible sin la intervención de la gracia eficaz que hace aceptar esta mentira como una verdad que oriente todas las acciones del hombre.

Si dejamos el plano ficticio de los acontecimientos que nos presenta este drama para situarnos en un plano real histórico —conjeturando que Calderón intentó contribuir con su drama a la educación política del joven Felipe IV—, tenemos que constatar que *La vida es sueño* no tuvo el efecto deseado: En vez de ‘acudir a lo eterno’, Felipe IV decidió

³⁹ Cilveti, 1971, p. 115.

⁴⁰ Cilveti, 1971, p. 119.

⁴¹ Mientras que Valbuena Prat opinó que la primera versión manuscrita del auto es una interpretación teológica de la comedia, Enebral Casares pensó que la primera versión del auto es el germen de la comedia. Ver Calderón de la Barca, *Obras Completas. Tomo III*, ed. Valbuena Prat, p. 1859 ss.; y Enebral Casares, p. 241. Ver también Güntert, 2011, p. 124 ss.

⁴² Calderón de la Barca, *Obras Completas. Tomo III*, ed. Valbuena Prat, p. 1860.

⁴³ Ver Sturm, 1974, p. 283.

⁴⁴ Entwistle, 1971 [1948], p. 209.

⁴⁵ Además de la gracia divina hay otro agente sobrenatural invisible en este drama: Satán. Ver Lewis-Smith, 1998, p. 106.

⁴⁶ Ver Merkl, 2011.

gozar las ocasiones que se le presentaron, dejando riendas sueltas al Conde-Duque de Olivares.

Referencias bibliográficas

- BANDERA, Cesáreo, «El itinerario de Segismundo en “La vida es sueño”», *Hispanic Review*, 35, 1967, pp. 69-84.
- , «El “confuso abismo” de *La vida es sueño*», en Manuel Durán y Roberto Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 238), 1976, pp. 723-746.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Don Pedro, *Obras Completas. Tomo III. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967
- , Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1978.
- , *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994
- , *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos, 23), 2008.
- CAMPBELL, Ysla, «Disidencias ideológicas en *La vida es sueño*», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 145-153.
- CILVETI, Ángel L., *El significado de «La vida es sueño»*, Valencia, Albatros Ediciones, 1971.
- COPE, Jackson I., «The Platonic Metamorphoses of Calderón's *La vida es sueño*», *Modern Language Notes*, 86, 1971, pp. 225-241.
- DURÁN, Manuel y Roberto ECHEVARRÍA, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 238), 1976.
- ENEBRAL CASARES, Ana-María, «Argumentos en pro de una reinterpretación de *La vida es sueño*», en *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermánico Passau 1993*, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1994, pp. 223-241.
- ENTWISTLE, William J., «Calderón's *La devoción de la Cruz*», en *Calderón de la Barca*, ed. Hans Flasche, Darmstadt, WBG, 1971, pp. 206-217.
- FARINELLI, Arturo, *La Vita è un Sogno. Parte prima: Preludi al dramma di Calderón. Parte Seconda: I. La vita e il mondo nel pensiero di Calderón. II. Il dramma*, Torino/Milano/Roma, Fratelli Bocca Editori, 1916, 2 tomos.
- FLASCHE, Hans, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)», en *Über Calderón, Studien aus den Jahren 1958-1980*, ed. Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, pp. 636-644.
- GARCÍA, A. M., «El fondo conceptual en el proceso de conversión de Segismundo», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico. London 1973*, ed. Hans Flasche, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 185-204.
- GÜNTERT, Georges, «*La vida es sueño*: el auto de 1677 y la comedia», en Georges Güntert, *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética* (Biblioteca de Theatralia, 1), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 123-155.
- KANN, Christoph; «Wahrheit (alêtheia)», en *Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition*, ed. Christian Schäfer, Darmstadt, WBG, 2007, pp. 310-314.
- LEWIS-SMITH, Paul, *Calderón de la Barca – La vida es sueño*, London, Grant and Cutler (Critical Guides to Spanish Texts, 63), 1998.
- LY, Nadine, «Choréographie linguistique du trompe-l'oeil dans *La vida es sueño*: l'écriture du trompe-l'oeil», en *Aspects du théâtre de Calderón. La vida es sueño. El gran teatro del mundo*, ed. Nadine Ly, Paris, Editions du temps, 2000, pp. 41-82.

- MERKL, Heinrich, *Cervantes anti-sofista. Sobre Platón, Ficino y los tres Quijotes (1605, 1614 y 1615)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (Biblioteca Cátedra de Cervantes, 18), 2011.
- MORÓN ARROYO, Ciríaco, «Calderón y Shakespeare: La vida como sueño», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 569-582.
- NEUMEISTER, Sebastian, «El calderonismo. Estado de la cuestión», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 11-30.
- PLATO, *Omnia D. Platonis Opera traslatione Marsilij Ficini, & ad Graecum codicem accurata castigatione [...] Cum Indice plenissimo, ut inspicienti patebit*, Venetiis, Apud Hieronymum Scotum, 1571.
- RIVERA DE ROSALES, Jacinto, *Sueño y Realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 1998.
- ROTHER, Arnold, *Calderón und die vier Temperamente*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 78), 2003.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, University Press (Hispanic Studies TRAC, 5), 1992.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Segismundo en palacio: reflejos en el espejo», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 227-239.
- SCIACCA, Michele Federico, «Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca», en Manuel Durán y Roberto Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 238), 1976, pp. 541-562.
- SØRENSEN, Jorge E., «*La vida es sueño* and Plato's Theory of Knowledge», *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 17-26.
- STROSETZKI, Christoph, «La filosofía política, el tacitismo español y Calderón», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 533-549.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «El sistema teológico-estético en Ficino y Calderón», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. Anthony Close, Madrid, Iberoamericana/Editorial Vervuert, 2006, pp. 579-584.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1980.
- WILSON, Edward M., «*La vida es sueño*», en Manuel Durán y Roberto Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 238), 1976, pp. 300-328.
- WHITBY, William M., «El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*», en Manuel Durán y Roberto Echevarría, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 238), 1976, pp. 629-646.
- WOODWARD, J. L., «El sueño de Clarín», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano London 1973*, ed. Hans Flasche, Berlin/New York, 1976, pp. 75-83.

¿Qué autoridad femenina representada en el teatro? El caso de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina

Philippe Meunier

Université de Lyon 2

Ocurren [también] dudas si deben ser llamadas a suceder las mujeres cuando hayan muerto todos sus hermanos y no hayan quedado de ellos hijos varones. En muchas naciones está ya determinado que no sucedan, fundándose en que no sirve una mujer para dirigir los negocios públicos, ya que es pobre de ánimo y de buen consejo, y si cuando manda en una familia anda perturbada la paz del hogar, ¿qué no sería, dicen, si se las pusiera al frente de toda una república? ¿Cómo iban a desenvolverse por sus decisiones la paz y la guerra?¹

El que habla es el padre Juan de Mariana, jesuita, quien publica en 1599 por encargo del preceptor García de Loaysa, el *De rege et regis institutione* dedicado a la educación del príncipe, a la sazón Felipe Tercero. Huelga decir que si bien no impera en España la ley sálica, si bien descuella en los tratados político-morales y la literatura de ficción la figura de Isabel la Católica, ésta es más bien la excepción que confirma la regla. De modo que declinar en femenino como hace Tirso de Molina en esta pieza publicada en la *Tercera parte* de sus comedias en 1634, la prudencia, es decir aquella virtud «de la que todas las demás dependen y quedan sin ella envueltas en tinieblas y como barro sin forma»², esa asociación, digo, constituya si no una aporía, por lo menos un maridaje contra natura que obliga un ser «pobre de ánimo y de buen consejo» a desenvolverse en el campo de lo contingente, de la contingencia radicalizada. Recuérdese que concebida como «arte deliberativo de los medios»³, es decir diferente de la ciencia especulativa de los fines, diferente de la sabiduría, de la *sapientia*, la prudencia es esa capacidad

¹ Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*, p. 50.

² Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*, pp. 409-410.

³ Senellart, p. 177.

propiamente excepcional para domar lo indomable, capacidad fuera de lo común que no se suele atribuir sino al gran príncipe.

Ahora bien, el personaje dramatizado por Tirso de Molina es la figura histórica que consignan la *Crónica de Fernando IV* y el capítulo XIV de la *Historia General de España*; me refiero a doña María de Molina, reina consorte de Castilla entre 1284 y 1295 por su matrimonio con Sancho IV de Castilla, y luego al morir éste, encargada en las Cortes de Valladolid de la custodia de su hijo, el infante Fernando; aquel a quien la Historia recuerda como Fernando IV el Emplazado.

Lo que me interesa mostrar aquí, es cómo contesta el dramaturgo al desafío de la antinomia entre debilidad, incapacidad mujeril y lo que Santo Tomás de Aquino llama «recta ratio agibilium»⁴. Esta respuesta, quiero dejarlo muy claro, sólo puede darse en términos de poética teatral del personaje, declinada tradicional y genéricamente entre dama y galán, entre pautas femeninas y masculinas, sin por ello recurrir al consabido motivo de la mujer de valor o mujer varonil que resulta en esta comedia tirsiana inadecuado, incluso inoperante del todo.

Para hacer resaltar aún más la incongruencia, o mejor dicho, la aparente incongruencia del título, el poeta no duda en echa mano de la crónica histórica, la cual denuncia las incestuosas nupcias tachadas de infamia entre los dos soberanos emparentados. En efecto, cuando doña María, ya viuda, tiene que afrontar las pretensiones de tres «ricos hombres» al trono de Castilla, uno de ellos, el infante don Juan, viene a cuestionar el propio estatuto de la reina, negándole por lo tanto cualquier legitimidad al heredero, el futuro Fernando IV. Así se expresa el infante, hermano del rey difunto en el momento en que la reina viuda se niega a casarse por segunda vez:

Infanta, ya no reina, la licencia,
 que de mujer tenéis, os da seguro
 para hablar arrogante y sin prudencia,
 de donde vuestro daño conjeturo.
 [...] advertid también que el reino advierte,
 que siendo vos, del rey don Sancho prima,
 y sin dispensación, con él casada,
 perdéis la acción del reino deseada. (I, 3)⁵
 [...]
 No es bien que el reino posea
 el bastardo hijo que cría.
 Casóse en grado prohibido
 con ella mi hermano el rey;
 no legitima la ley
 al que de incesto ha nacido. (I, 10)⁶

Es notable que la primera ocurrencia del significante «prudencia» en la pieza traduzca el rechazo de atribuir esta cualidad política a la mujer. De hecho, el enredo que

⁴ Goyet, p. 162.

⁵ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, pp. 907-908. Apúntese que siendo históricamente la reina María la tía de don Sancho IV, Tirso «aminora» aquí el parentesco consanguíneo entre ambos soberanos.

⁶ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 915.

multiplica las diferentes traiciones y luchas familiares da pábulo a un discurso tradicional y marcadamente misógino que en nombre de una naturaleza descompuesta y desenfrenada, le quita legitimidad a la mujer para cualquier mando político.

Sucesivamente se menciona la ira de las mujeres, su «loco frenesí», la ambición y la arrogancia, sus extremos. Hasta un caballero, compañero del infante, un tal don Nuño, apunta la loca hipocresía de las blancas tocas de la reina, insinuando que doña María, aún moza, se abrasa en el torpe amor por don Juan Carvajal, uno de sus más fieles vasallos. Se notará asimismo para respaldar ese discurso antifemenino, desde luego poco original, que los dos únicos referentes a mujeres bíblicas que he podido rastrear en la comedia, conciernen a dos féminas, dechados de crueldad, la reina Jezabel y su hija, la también reina Atalía, cuya influencia perniciosa sobre su respectivo marido y cuyos crímenes despiadados son denunciados por los Libros de Reyes del Antiguo Testamento. El que reivindica tales modelos, dirigiéndose al nuevo rey, no es otro que el infante don Juan, quien en ese momento vive huido de la cárcel, en las soledades del campo:

Todo es mentira en la corte,
 todo es verdad en los campos,
 y por esto aprendí dellos,
 gran señor, el hablar claro.
 La reina doña María,
 mujer de don Sancho el Bravo,
 Jezabel contra inocentes,
 Atalía entre tiranos,
 por vivir a rienda suelta
 en tan ilícitos tratos,
 que para que nos os ofendan,
 los publico con callarlos,
 intentando libre y torpe
 casarse con un vasallo,
 y dándoos la muerte niño,
 estos reinos usurparos. (III, 6)⁷

Ahora bien, como se puede suponer, la actuación de doña María de Molina, la reina gobernadora, opone un mentís rotundo a tales acusaciones y deja invalidado el discurso de sus enemigos; discurso que ya adolece del peso de lugares comunes que no llegan nunca a justificarse. Todo pasa, al contrario, como si el texto tirsiano optase por remotivar la etimología hebrea de los autótonimos «Jezabel» y «Atalía» que remiten respectivamente a la castidad y a la grandeza de Yahvé revelada. Desde ya las primeras escenas, la soberana reivindica frente a los pretendientes traidores una fidelidad absoluta al rey difunto, la cual se traduce por una entrega mariana —cómo no— al «niño rey» y por una rigurosa castidad:

Si muere [Fernando], morirá rey;
 y yo con él abrazada,
 sin ofender las cenizas

⁷ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, pp. 940-941.

de mi esposo, siempre casta,
 daré la vida contenta,
 antes que el mundo en mi infamia
 diga que otro que don Sancho
 esposa suya me llama. (I, 3)⁸

De modo que cuando al final de la primera jornada, doña María de Molina consigue hacerse con el alcázar de León ocupado anteriormente por los «ricos hombres» sediciosos, la réplica de don Enrique, el otro infante, haya de tomarse rigurosamente al pie de la letra:

la reina doña María
 no es mujer, pues vencer sabe
 los rebeldes de su reino,
 sin que peligros la espanten. (I, 12)⁹

Lo que confirma el descubrimiento de la soberana en la escena siguiente, tal y como reza esta didascalía: «Descórrase una cortina en el fondo, y parece la reina, en pie sobre un trono, coronada con peto y espaldar, echados los cabellos atrás, y con una espada en la mano»¹⁰. Huelga decir que la armadura guerrera es como el caparazón que hace que se desdibuje la silueta femenina de la reina gobernadora y que ésta se muestre insensible a cualquier discurso amoroso, sentido o no¹¹.

Frente pues a las diferentes traiciones de los grandes del reino, y en particular del infante don Juan cuya ambición política se conjuga con el sentimiento amoroso, ¿cuáles son las modalidades de prudencia de las que hace alarde doña María de Molina?

Definido, lo dije, como arte de buscar los medios para conseguir sus fines que se supone han de ser buenos, la prudencia implica una habilidad, la famosa *παιουργία* griega¹², que se puede definir como una inteligencia activa que va fortaleciéndose en y por el ejercicio de situaciones concretas. Sin sorpresa alguna para el lector-espectador coetáneo, un personaje define explícitamente esa habilidad en el momento en que algunos caballeros en palacio se confabulan contra la reina gobernadora. Ésta les acaba de oír y les aconseja que hablen en voz baja, provocando los comentarios siguientes:

DON ALVARO	Culpada está, pues consiente y no osa volver por sí.
DON DIEGO	Disimula, que es prudente (II, 15) ¹³ .

⁸ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 907.

⁹ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 916.

¹⁰ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 917.

¹¹ Advértase a ese respecto que no es una casualidad si el infante don Juan y don Juan Alonso Caravajal comparten el mismo nombre pese al riesgo de una confusión que se dramatiza de modo efímero en la segunda jornada. Habla el infante: «Si en castilla don Juan reina...». Don Diego: «¿Qué don Juan?» El infante: «Caravajal/desposándose con ella». Los halagos y los proyectos matrimoniales a la vez interesados y sinceros del infante quedan transfigurados en la fidelidad absoluta y asexuada del vasallo don Juan Alonso Caravajal.

¹² Goyet, p. 168.

¹³ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, pp. 930-931.

Sin originalidad, y más allá de cualquier consideración genérica, el ejercicio de la autoridad de la reina gobernadora es la ilustración práctica del aforismo que la tradición viene atribuyéndole al soberano francés Luis XI: «Nescit regnare quis nescit simulare». Si en su *Tratado del Príncipe cristiano* Pedro de Rivadeneira denuncia la utilización de semejante máxima en aquellos que defienden la falsa razón de estado, acaba reconociendo sin embargo que rodeado de enemigos, al príncipe no le queda más remedio que hacer alarde de prudencia di-simulando sus intenciones:

Tampoco es mentira, sino prudencia, el disimular muchas cosas y pasar el príncipe por ellas y hacer que no las ve, puesto caso que esta disimulación engendra en los ánimos de los otros alguna falsedad y engaño [...] Ni menos es mentira recatarse el príncipe y mirar bien lo que cree y a quien cree, por haber tan pocos de quien fiarse, aunque con su rostro y semblante no dé a entender que no se fía de todos; porque si mostrase desconfianza, sería muy perjudicial para el Estado, y el mostrar confianza muchas veces obliga a los hombres de vergüenza a servir con fidelidad y de manera que justamente se pueda hacer dellos toda confianza¹⁴.

De modo concreto, esa disimulación prudente se ciñe a las estrategias y efectos teatrales del hacer y del hablar enigmático. Valga el ejemplo de la escena de escritura tras percatarse doña María de Molina de la tentativa de envenenamiento del niño rey ordenada por el infante don Juan. La reina le manda escribir un mensaje destinado a un infante sin nombrar, en el cual le amenaza con cortarle esperanzas y cabeza. Cuando le pregunta don Juan a quién debe entregar el mensaje, doña María le contesta: «el que está en ese aposento / os dirá para quién es», II, 9¹⁵. Se produce entonces otro descubrimiento, esta vez el del cadáver del médico judío, Ismael, «con el vaso en la mano», que infunde un terror pánico a don Juan, quien por poco se bebe la purga emponzoñada. Huelga decir que es la misma soberana quien se lo impide para afearle mejor su conducta, una conducta vesánica que el texto teatral y la tradición misógina han achacado previamente a la reina:

Primo, Infante, ¿estáis en vos?
Tened la bárbara mano.
¿Vos sois noble? ¿Vos cristiano?
Don Juan, ¿vos teméis a Dios?
¿Qué frenesí, qué locura
os mueve a desesperaros? (II, 11)¹⁶

No creo que sea necesario traer a colación otros ejemplos de dramatización del arte de la prudencia entendida como disimulación en el ejercicio de la autoridad política. Sólo que, a diferencia de lo que dice Rivadeneira preocupado por «no dejarse llevar de la dotrina pestífera de Maquiavelo»¹⁷, se trata aquí de mantener al vasallo en un temor

¹⁴ Rivadeneira, *Tratado del príncipe cristiano*, p. 525.

¹⁵ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 927.

¹⁶ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 927.

¹⁷ Rivadeneira, *Tratado del príncipe cristiano*, p. 525.

que supere siempre al castigo efectivo¹⁸, como, por cierto, acaba por aceptar y recomendar el padre Juan de Mariana en su obra ya citada, *De rege et regis institutione*, a la hora de definir pragmáticamente la prudencia:

El miedo no es el mejor maestro del deber, pero es indudablemente necesario. A no ser por el miedo no habría medios eficaces para gobernar en medio de tanta multitud de hombres malvados. Ha de procurarse, sin embargo, que puedan temer los ciudadanos castigos mayores que los que efectivamente les afligen [...] Así que no debe agotar su fuerza y su poder [el príncipe] en castigar los delitos, sino que procure templar la severidad con la clemencia, de manera que todos y cada uno de los criminales puedan pensar en penas más fuertes que las que están sufriendo¹⁹.

Así es como se explican la clemencia y la piedad de la reina cristiana que no proceden de alguna supuesta virtud femenina, con lo cual queda aún por resolver en un tercer y último apartado la legitimación dramática de lo que al acabar el segundo acto, llama un personaje «lo imposible»:

No llegue el tiempo a ofender
tal valor, pues vengo a ver
en nuestro siglo terrible
lo que parece imposible
que es prudencia en la mujer. (II, 20)²⁰

Dicho de otro modo, conviene preguntarse cómo se dramatiza la figura excepcional de la reina gobernadora en un contexto igual de excepcional de guerras interiores familiares que se plasman léxicamente por la repetición machacona de los significantes «traidor» y «traición», y de sus sinónimos más interesantes desde un punto de vista morfológico, «desleal» y «deslealtad».

Lejos de la mitología acostumbrada de la Artemisa huraña o de la amazona guerrera, el destino teatral de la reina gobernadora encarándose con las ambiciones traicioneras de sus familiares, tiene que ver más bien con un proceso de desposesión paulatina que llega a ser desprendimiento de una misma. En efecto, para costear los gastos cada vez más graves de las guerras interiores y de las exteriores con las tropas musulmanas, doña María de Molina va deshaciéndose de sus villas, su dote, va vendiendo sus joyas y sus vajillas de plata para quedarse con los humildes platos de cerámica de Talavera:

Con solo un vaso de plata
he de quedarme este día.
Vajillas de Talavera,

¹⁸ Buen ejemplo de ello tenemos al final del segundo acto, cuando la reina irrumpe en la quinta del infante don Juan y ordena que se degüelle a todos los caballeros invitados al convite para infundirles miedo y obligarles a restituir lo que le han robado al joven soberano: «A ser vuestra convivada, / caballeros, he venido: / no os congojéis; que aunque he sido / por vosotros agraviada, / ya yo estoy desenojada. / Cada cual su estado cobre; / y para que a todos sobre, / desustanciad al rey menos; / que no son vasallos buenos / los que a su rey tienen pobre», II, 20, p. 935.

¹⁹ Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*, p. 413.

²⁰ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 935.

son limpias, y cuestan poco;
 Mientras la codicia fiera
 vuelve a algún vasallo loco,
 pasaré desta manera.
 [...]
 Nunca la prudencia yerra.
 Haced esto, mayordomo;
 que mientras dura la guerra,
 si en platos de tierra como,
 no se destruirá mi tierra. (II, 6)²¹

Hasta llega a empeñar sus tocas de viuda, el simbólico monjil, y no duda en aparecer con la cabeza «destocada» o «descubierta»:

Ya no tengo qué vender;
 solo un vaso me ha quedado
 de plata para beber:
 mi patrimonio he empeñado;
 mas buscadme un mercader,
 que sobre una sola prenda
 que me queda, supla ahora
 esta falta con su hacienda;
 [...]
 Estas tocas os empeño. (II, 8)²²

No sólo se ve obligada a ayunar mientras que el infante don Juan organiza opíparos banquetes en su quinta, sino que en un último desasimiento de sí misma viene a rematar este nuevo camino de dolores en el acto tercero. Me refiero tras un salto temporal de catorce años entre la segunda y la última jornada de la comedia, a la tutela de su hijo a la cual renuncia la reina, a su salida de la corte y a su retiro en la soledad de su viudez y de una aldea apartada:

Ya es, hijo y señor, razón
 que la viudez, que limita
 del gobierno la inquietud
 halle en mí la autoridad
 que pide la soledad,
 y ejercita la virtud.
 Cerca tengo de Palencia
 a Becerril, pueblo mío:
 mientras de vos me desvío,
 porque no sintáis mi ausencia,
 si la consideración pasáis por el arancel
 que os deja mi amor, por él
 verá España un Salomón

²¹ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 924.

²² Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 925.

contra lisonjas y engaños
[...]. (III, 1)²³

Semejante proceso queda puesto de relieve de manera aparatosa gracias a la morfología española que permite fácilmente, gracias al prefijo «des-», invertir semánticamente los lexemas y expresar la noción de pérdida o de falta. Me contentaré con citar únicamente una escena del acto tercero que parece servir de catalizador a este modelo de palabras. Ya citada más arriba, se trata de la escena de caza a la que se entrega ebrio de libertad el joven Fernando XIV, ya mayor de edad, escena que me permitirá esbozar una conclusión provisional. En el espacio de unos sesenta octosílabos, se puede destacar el paradigma siguiente: *descolgándome / desdichas / desheredado / despechado / destruidos / desterrados / deshagan / desdichado*, los cuales repercuten a modo de eco en *despacio / desiertos / despojo / despojaros / deshonestos / despojamos*.

El primer personaje que lanza y radicaliza el modelo morfológico no puede ser la reina, retirada, lo dijimos, en su pueblo de Becerril, sino el mismo infante don Juan, traidor y galán fallido en todos los sentidos de la palabra. «Desvestido» de sus atavíos nobles, descolgado de su cárcel tras diez años de cautiverio, el antiguo depredador²⁴ anda vagando cual presa por los montes de Toledo, recordando el lector-espectador que en su día la reina reclusa, alejada del trono real supo reivindicarse como leona para defender sus derechos y los de su hijo²⁵.

Se entiende pues mejor la analogía entre dos personajes enemigos aparentemente irreconciliables: sólo un acercamiento presuntamente incongruente entre por una parte, el galán derrotado, desterrado y privado definitivamente de sus estados y hacienda, y por otra, la reina gobernadora que no llega nunca a pertenecerse, acosada constantemente y privada de su hijo, podía hacer emerger la excepción teatral y política, aquella del personaje imposible de la madre.

Referencias bibliográficas

- Devenir roi: essai sur la littérature adressée au prince*, ed. Isabelle Cogitore, Francis Goyet, Grenoble, ELLUG, 2001.
- MARIANA, Juan de, *La dignidad real y la educación del rey* [1599], ed. Luis Sánchez Agesta, Madrid, Centros de Estudios Constitucionales, 1981.
- MOLINA, Tirso de, *La prudencia en la mujer*, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. 4, pp. 904-951.

²³ Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, p. 936.

²⁴ Así hablan de él sucesivamente don Pedro Caravajal y don Juan Benavides dirigiéndose al rey aún niño: «No temáis del gavián, / pájaro tierno y hermoso, / por más que intente ambicioso / hacer presa en vos don Juan. / Todos por ti morirán, sol de España, hasta que quedes / libre de las viles redes / de ambiciosos cazadores», I, 9, p. 914.

²⁵ Gracias al tradicional acercamiento seudo-etimológico entre la ciudad leonesa y el nombre de la fiera: «¿[No sabéis] Que soy legítima rama / del tronco real de León, / y como tal, si me agravian, / seré leona ofendida, / que, muerto su esposo, brama? [...] Infanta soy de León; / salgan traidores a caza / del hijo de una leona, que el reino ha puesto en su guarda», I, 2, pp. 906-907.

RIVADENEIRA, Pedro de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano...*[1595], en *Obras escogidas del padre Pedro Rivadeneira, con una noticia de su vida y juicio crítico de sus escritos*, ed. Don Vicente de la Fuente, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1868, pp. 449-587.

SENELLART, Michel, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995.

Influencias indias sobre *Barlán y Josafat*, comedia hagiográfica de Lope de Vega

Sabyasachi Mishra

GRISO-Universidad de Navarra

La importancia de la religión en la vida cultural y social de la época barroca española se aprecia también —como no podía ser de otra manera— en el teatro, ámbito en el que las comedias hagiográficas forman un corpus destacado y cultivado por muchos dramaturgos. Con estas comedias de temática religiosa, en las que se describen las vidas y milagros de los santos, los autores intentaban lograr dos objetivos: el primero, y en el contexto de la *comedia nueva*, entretener al público de los corrales con obras que daban entrada a elementos sobrenaturales y algunos trucos de tramoya; y el segundo, pero no menos importante, difundir los datos relativos a las vidas de los santos que las protagonizaban, ya fuesen esas vidas históricas o meramente legendarias. Es decir, los dramaturgos áureos aunaban en estas comedias hagiográficas el *delectare* y el *prodesse*, o por decirlo con expresión tirsiana, buscaban el «deleitar aprovechando». Estas piezas hagiográficas se representaron durante todo el siglo XVII buscando la mayor emoción y la más grande reverencia posible, y puede afirmarse sin temor a equivocarnos que este corpus de comedias, basadas en los principios y dogmas del catolicismo, forman parte de la herencia religiosa de España, pues nos hablan del orgullo nacional de los españoles del XVII, de su entusiasmo religioso y del amor que sentían hacia su glorioso pasado. Tanto es así, que se puede dar por sentado que fue en España donde la comedia religiosa llegó a su verdadera cumbre¹.

Pues bien, entre los distintos dramaturgos del Siglo de Oro español, es claro que fue Lope de Vega quien gozó de una popularidad extrema. Autor que cultivó casi todos los géneros teatrales, sus moldes genéricos fueron copiados no solo por sus contemporáneos, sino también por muchos de los dramaturgos posteriores. Más tarde Calderón tomaría el relevo en cuanto a importancia y consideración dramática, pero la

¹ Ver Morrison, 2000, p. 1.

importancia del Fénix en la historia de la literatura dramática española es tan notable, que podemos hablar de una época «pre-Lope» y otra época «post-Lope».

Entre los varios géneros de comedia que Lope escribió, también produjo muchas comedias religiosas, en las que supo mezclar las enseñanzas teológicas, la pura poesía y una escenificación espectacular que lograba sacar al espectador del mundo cotidiano en que vivía. En este sentido, *Barlán y Josafat* es una de sus comedias hagiográficas más destacadas: no solamente fue muy popular en su época, sino que además sirvió como modelo y fuente de inspiración para toda una serie de comedias sobre ese mismo tema, la historia de los santos Barlán y Josafat².

Interesa hacer notar que las fuentes remotas de esta comedia de santos se remontan hasta la obra sánscrita *Lalitvistara*, que narra cómo Buda, para buscar la felicidad eterna, deja de vivir en su cómodo palacio y empieza a meditar en los bosques de la India. La vida de Buda se narra en dos obras sánscritas particularmente, que son *Jatak Kathaen* y *Lalitvistara*³. En la primera de ellas se narran las vidas anteriores de Buda, bajo distintas formas, mientras que en la segunda se habla de su vida humana. Es decir, *Lalitvistara* es la primera y más importante obra budista que empieza con la reencarnación de Buda en forma humana. No se sabe nada sobre el posible autor y la fecha de la composición de esta obra, pero en los estudios budistas forma parte de la serie *Vaipulya Shastra*.

El tema principal de *Lalitvistara* es cómo ese príncipe, después de conocer algunas miserias de la vida humana, decide abandonar la vida acomodada que lleva en palacio y sale en busca de la verdadera felicidad, de la verdad eterna. El carácter novelesco de esta obra permitió ciertos cambios y adaptaciones culturales posteriores. Así, gradualmente se fueron asociando a la biografía de Buda distintas leyendas de muy diverso tipo. En efecto, la biografía del príncipe Siddhartha, uno más entre los muchos nombres de Buda, fue traducida al árabe y luego se retradujo del árabe a distintos idiomas europeos, y en este proceso de sucesivas traducciones y adaptaciones la obra conoció numerosos cambios, por ejemplo en los nombres de algunos de los personajes que intervienen en la historia (sin ir más lejos, Bodhitsuva se transformó en Josafat), al tiempo que se procedía a la cristianización de las leyendas originales. Durante mucho tiempo esa historia biográfica se relacionó con San Juan Damasceno, el santo más popular del siglo VIII, y más tarde con otros santos, por ejemplo San Juan Clímaco o Eutimio de Athos⁴. San Juan Damasceno convirtió la obra en la biografía de dos santos católicos, San Josafat, que nació como príncipe pagano pero que, con el paso del tiempo, terminaría aceptando la fe cristiana y dejaría su reino para ir en búsqueda de la verdad; y San Barlán, el sabio cristiano que le enseña, le dirige hacia la fe verdadera y, finalmente, lo bautiza. Durante

² En la tradición barroca, se ha denominado a los distintos personajes con distintos nombres: Barlaán figura también como Barlaam, Barlán, Baalán, etc.; en cambio, menos variaciones ofrece el nombre de Josafat, que viene de Iosafat; Abenir, el rey padre de Josafat, lo encontramos a veces como Avenir, Abeenir o Abenic; Cardán aparece con las variantes Zardán o Cerdán, etc.

³ Interesa hacer notar que en la tradición india, particularmente en la literatura sánscrita, existe «Khandkavya» y «Mahakavya», que son las dos formas de escribir la poesía. En la forma épica o «Mahakavya», la biografía de Buda quedó recogida en *Lalitvistara*; mientras que bajo la forma Khandkavya, las historias de Buda, antes de su reencarnación en la forma humana, se narran en *Jatak Kathaen*.

⁴ Para más detalles, ver Cruz Palma, 1991 y 2001. También Aguirre, 1988; Bádenas de la Peña, 1993; Cañizares, 2000; Carnero Burgos, 1989; y de Haan, 1985.

siglos, esta historia de Barlán y Josafat alcanzó una enorme difusión en Europa, y logró tal popularidad, que la Iglesia terminó declarando santos a los dos personajes y sus biografías se incorporaron a los tratados de hagiografía más importantes de la época, como *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine.

Pero lo que me interesa destacar sobre todo, volviendo al terreno de lo teatral, es que esa leyenda de Barlán y Josafat, tan exitosa, sirvió como un modelo narrativo base para la elaboración de varias comedias hagiográficas en la época barroca. En este trabajo me gustaría analizar algunos aspectos de la adaptación de esta leyenda en el ámbito del teatro del Siglo de Oro, particularmente en la mencionada comedia hagiográfica *Barlán y Josafat* de Lope de Vega. En la historia que recoge Lope son muy claras las huellas de la vida de Buda: justo antes del nacimiento del príncipe indio Josafat, los astrólogos pronostican a su padre, el rey Abenir —que persigue a los cristianos— que su hijo no seguirá la fe tradicional del pueblo y que se convertirá al cristianismo. Para evitar todo contacto con el mundo externo, Abenir mantiene encerrado a su hijo en palacio y pone a su alcance todo tipo de lujos, lo rodea de todos los placeres mundanos. Sin embargo, como Josafat ha sido elegido por Dios, muy pronto el príncipe se aburre de esa acomodada vida palaciega y siente una gran curiosidad por saber qué pasa más allá de sus paredes. Así que pide permiso a su padre para salir fuera y poder ver a la gente y el mundo; Abenir acepta, pero al mismo tiempo ordena a sus funcionarios que solamente le muestren al príncipe los aspectos hermosos y alegres del mundo, pensando que de esta manera Josafat no podrá llegar a tener conocimiento de las distintas miserias que rodean a la vida humana. Lo que ocurre en realidad es que, en su recorrido por los territorios del reino, Josafat ve a un ciego, a un viejo y a un enfermo que tiene la lepra.

En este punto hay que señalar una diferencia importante entre la leyenda sánscrita y la adaptación cristiana, y es la siguiente: en la leyenda sánscrita, Buda sale de su casa en tres ocasiones (en la primera ve a un anciano, en la segunda encuentra a un enfermo y en la tercera topa con un cadáver); en cambio, en la comedia lopesca esas tres salidas se han reducido a una sola. De esta forma, aunque las emociones que la acción provoca son similares en ambas obras, la concentración de las tres salidas en una sola consigue en la pieza teatral una mayor intensidad, un mayor efecto dramático.

Tras recorrer el reino y conocer todas las miserias que padece la gente, Josafat, ya de vuelta en palacio, empieza a dudar de los dioses paganos. Al mismo tiempo, el anciano Barlán recibe instrucciones divinas para que ayude a este príncipe en su proceso de conversión al cristianismo. Así, Barlán entra en palacio como un vendedor de diamantes y piedras preciosas (la más valiosa que trae es la fe cristiana, que espera poder entregar al príncipe); de esta forma, Barlán puede enseñar a Josafat el mensaje de los evangelios, la doctrina cristiana, y responder a todas sus preguntas y dudas. Al final, convencido, Josafat acepta la fe del cristianismo. Por el contrario, su padre Abenir hará todo lo posible para detener ese proceso de conversión de su hijo. No obstante, vence la fe católica sobre otras formas de pensamiento, y al fin el rey no tiene otra opción sino la división de su reino en dos partes. Incluso en este proceso Abenir descubrirá que la mayor parte de sus súbditos quieren vivir en el territorio de su hijo y aceptar la fe cristiana. El rey Abenir considera este hecho como un milagro y acepta él también ser cristiano antes de morir. El príncipe Josafat, sucesor del rey, rechaza sin embargo el trono y decide llevar una vida retirada en el desierto, de oración y penitencia, como un

monje. Allí el Demonio intentará tentarlo de muchas formas, pero sin lograr nunca atraerlo a su mundo de engaños y falsas ilusiones. La última parte de la comedia tiene lugar en España: en efecto, el monje Josafat viene a este país y allí muere como un buen cristiano.

Varios críticos como Óscar de la Cruz Palma, Sushnigdha Dey o Alejandro García Reidy⁵ opinan que el argumento de esta comedia lopesca presenta una notable similitud con la vida de Buda. En sus investigaciones han mostrado cómo, al igual que Buda, Josafat también intenta dar una solución a los problemas de los hombres, a las miserias del mundo. Esto ya lo observó por primera vez M. F. Liebrecht en 1860. Mucho antes, en 1612, Diego de Couto, un mercader portugués, señaló su deuda con la historia original de Barlán y Josafat. Incluso el más famoso viajero europeo de los tiempos antiguos, Marco Polo, intuyó la relación entre San Josafat y Buda cuando escuchó la historia de este durante su estancia en Ceilán. A partir de todos estos datos surge la cuestión de la autenticidad de la vida de los dos santos cristianos, Barlán y Josafat⁶.

Para su comedia *Barlán y Josafat* Lope utilizó como fuente *Barlaam et Iosaphat*: la obra latina se tradujo al castellano en 1608, bajo el título *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaam y Josaphat*. Como la comedia de Lope se data en 1611, y el año de la traducción es 1608, se presume que Lope consultó la versión traducida como fuente y punto de partida para la redacción de su comedia. Dey, en un artículo titulado «Adaptación de una leyenda de la India al teatro de Lope», ya nos pone sobre aviso de los importantes cambios operados en los nombres en el paso desde los textos originales sánscritos a las versiones latinas, y de estas a los textos dramáticos auriseculares:

Debido a la mala lectura de la inicial B=U, confundida con U=Y, la palabra *Bodhisatv* se transformó en *Yodhsa-vat*, [...] resultando así *Yosavat* > *Yosafat*. No se puede dar una etimología segura a la palabra *Barlaam* [...], algunos autores quieren ver un parentesco con la palabra sánscrita. [...] Este Cardán [...] no es otro sino Candar o Chandar⁷.

Me gustaría destacar en este punto que, si bien *Lalitvistara* es la fuente principal de las distintas adaptaciones de la vida de Buda a varios idiomas, la versión lopesca *Barlán y Josafat* es la adaptación teatral de *Barlaam et Iosaphat*. El dato que nos llama la atención a propósito de esta obra lopesca es que nadie intentara buscar los orígenes de los distintos protagonistas. Quizás se hayan confundido con los personajes bíblicos que vivían en Palestina y fueron a la India para llevar el mensaje de la evangelización cristiana. Pero el lugar donde se sitúa la acción de la comedia lopesca es la India.

Después de leer esta comedia y contrastar su argumento con las fuentes originales sánscritas, se puede decir que obediencia, fe, coraje, amor, ascetismo, oración, milagros, santidad, humildad o sabiduría son algunas de las muchas virtudes que hicieron posible la canonización de los protagonistas por la Iglesia católica. En efecto, Barlán y Josafat son dos personajes que llevan una vida santa y piensan lograr el bienestar del mundo, y quieren hacerlo precisamente a través de la fe católica. De esta manera, la de Lope es

⁵ Ver Cruz Palma, 1991 y 2001, Dey, 1981 y García Reidy, 2006.

⁶ Para el *Barlán y Josafat* de Lope manejo la edición de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.

⁷ Dey, 1981, p. 243.

una comedia hagiográfica en la que la lucha entre el paganismo y la fe cristiana constituye uno de los temas centrales. El conflicto entre el padre (el rey Abenir) y el hijo (el príncipe Josafat) está también presente, por supuesto, pero se trata de un tema con un carácter sin duda secundario. También se hace un hueco en la comedia el tema amoroso, a través del personaje de la princesa Leucipe, si bien finalmente el príncipe Josafat rechazará seguir los pasos por el camino del amor para seguir con la búsqueda del bienestar para la humanidad.

Si analizamos con detalle los personajes de esta obra, veremos que siguen un esquema habitual en las comedias hagiográficas. Elma Dassbach, en su libro *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, ha ofrecido una clasificación de los santos en distintas categorías, y así habla de santos mendicantes, de conversos, de mártires y de aquellos que son capaces de hacer milagros⁸. En el caso de Josafat, se trata por supuesto de una conversión: Josafat se convierte desde el paganismo y logra acceder a una vida santa a través de sus trabajos, sufrimientos y penalidades. Aparte de él, los otros tres personajes más importantes de la obra son: Abenir, su padre, que se manifiesta en contra de los pensamientos de su hijo; el anciano Barlán, que le enseña la fe católica (Barlán aparece en la comedia hasta lograr la conversión del príncipe: él seguía una vida solitaria en el desierto, pero después de recibir indicaciones divinas acude a la capital del reino para instruir y finalmente bautizar al príncipe); y la princesa Leucipe, que constituye el elemento femenino de esta obra, pues es la mujer que se enamora de Josafat. Sin embargo, después de la aceptación de la fe católica por parte de la mayoría de la población del reino, ella ya no tiene mucho que hacer. Me gustaría añadir en este momento que, en la hagiografía budista, la mujer de Buda desempeña un papel muy destacado. Incluso en otros poemas se le da un papel muy significativo, porque Buda primero dejó a su mujer, y luego salió de su casa para ir en búsqueda de la verdad. En la adaptación de la historia budista hecha por Lope, Leucipe está enamorada del príncipe; pero después de ser rechazada por él, empieza a conocer un profundo proceso de cristianización, y al final ella también acepta la fe católica y muere como cristiana.

Así pues, tenemos que la comedia *Barlán y Josafat* de Lope es una entre otras muchas obras de la literatura hispánica que está influida —aunque sea de forma indirecta— por las tradiciones orientales; de hecho, algunos conceptos como por ejemplo el de la inmortalidad del alma, o la utilización de elementos sobrenaturales (milagros, en la concepción cristiana), etc., se parecen bastante a los que están presentes en los pensamientos hinduistas budistas. Así, en la comedia lopesca encontramos esos hechos sobrenaturales por ejemplo cuando unos ángeles transportan milagrosamente a Barlán para sacarlo de su palacio y así salvarlo.

Por todo lo señalado, cuando se analiza esta obra, se puede concluir que Lope ha utilizado las fuentes y las ha manejado a través de un complejo proceso de adaptación. Por un lado, echa mano de las fuentes latinas relativas a la historia de Barlán y Josafat pero, por otro, añade elementos de su propia imaginación y logra así crear un universo teatral que no es ajeno ni al espectáculo ni a los milagros. Obvio es decir que, además, la enseñanza discursiva de distintos aspectos de la fe católica, en algunos pasajes concretos

⁸ Para más detalles, ver Dassbach, 1997, pp. 10-13.

(aquellos en los que Barlán instruye a Josafat), constituye otro de los aspectos destacados de la comedia lopesca. Espectáculo y doctrina se daban la mano en la comedia hagiográfica; y es que Lope sabía muy bien cómo tocar y herir la sensibilidad de los espectadores que acudían a la representación en los corrales.

Concluiré señalando que esta comedia lopesca tuvo tanto éxito, que dejó una huella muy profunda. De hecho, sirvió como base para otros autores dramáticos que escribieron piezas sobre la misma materia de Barlán y Josafat, como por ejemplo las tituladas *El príncipe del desierto y ermitaño de Palacio*, *Los defensores de Cristo* y *Los dos luceros de Oriente* (en versión del siglo XVII y otra, de igual título, ya del XVIII). Son, por supuesto, obras de autores mucho menos conocidos que Lope, pero el mismo hecho de la existencia de varias comedias con Barlán y Josafat como protagonistas nos habla de la importancia y el desarrollo que alcanzó este tema en el teatro español del Siglo de Oro. Es más, podría decirse que este es uno de los pocos temas que unifican dos culturas tan alejadas como la india y la española, concretamente los mitos y leyendas del budismo con las historias hagiográficas cristianas.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Rafael A., *Barlaam e Josafat en la narrativa medieval*, Madrid, Playor, 1988.
- ARCE SOLÓRZANO, Juan de, *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaam y Josaphat, por Juan Damasceno*. Traducida por J. de A.S., Madrid, 1608.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia de teatro español de siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro, ed., *Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, Selección de Lecturas Medievales, 40, Madrid, Siruela, 1993.
- Barlaam e Josafat*, edición crítica por John E. Keller y Robert W. Linker, introducción por Olga T. Impey y John E. Keller, Madrid, CSIC, 1979.
- CAÑIZARES, Patricia, «La *Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaam y Josafat* traducida por Juan de Arce Solorzeno (Madrid 1608)», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 19, 2000, pp. 259-271.
- CARNERO BURGOS, Severino, *Edición y estudio del «Barlán y Josafat» (versión castellana)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989 (tesis doctoral).
- CRUZ PALMA, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat. Versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorzeno*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- CRUZ PALMA, Óscar de la, «El *Barlaam y Josafat* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 5, 1991, pp. 73-82.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo del Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- DEY, Sushnigdha, «Adaptación de una leyenda de la India al teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 241-248.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Las posibilidades dramáticas de la historia de Barlaam y Josafat: de Lope de Vega a sus epígonos», en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, vol. I, pp. 427-436.
- GOSWAMI, Bijoya, *Lalitvistara*, Kolkata, The Asiatic Society, 2001.
- HAAN, F. de, «Barlaam and Joasaph in Spain», *Modern Language Notes*, 10, 1985, cols. 22-34, pp. 137-146.

- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and The «Comedia de Santos»*, New York, Peter Lang, 2000.
- VEGA, Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.
- VORÁGINE, Santiago de la, «San Barlaán y San Josafat», en *La leyenda dorada*, trad. fray José M. Macías, Madrid, Alianza, 1982.

Vaticinios y visiones en *Juan Latino* y *El Encubierto* de Diego Jiménez de Enciso

Maria Teresa Morabito

Universidad de Messina

Si entre los críticos es unánime la opinión de que la característica más peculiar de la producción dramática de Diego Jiménez de Enciso consiste en tomar en préstamo la historia, plasmando y alterando los hechos del pasado para adaptarlos a la acción dramática, muy poco conocido es otro rasgo habitual, es decir, la incorporación a sus comedias de vaticinios y otros fenómenos extraordinarios que se pueden leer perfectamente a la luz de la estética barroca que interpreta y expresa, en la escena aurisecular, el gusto por lo asombroso y espectacular.

En efecto, una constante de su técnica teatral es su repetido énfasis en lo fantástico, maravilloso y sobrenatural que encontramos en casi todas sus comedias. De hecho, de sus diez obras, solo una, *Los celos en el caballo*, carece de este tipo de recursos prodigiosos tales como: profecías, apariciones de sombras, premoniciones, y visiones que, ampliando las posibilidades de significación del plurimorfo espacio escénico, introducen elementos fundamentales para el incremento de la tensión dramática y son funcionales a la economía y al desarrollo de la acción.

Dejamos de lado, en esta ocasión, otras variantes que pertenecen a la esfera de lo portentoso o prodigioso, como por ejemplo el milagro, que presenta rasgos propios y cuya presencia, imprescindible y esencial en la comedia de santos, la encontramos en *Santa Margarita* (Morabito, 2008) o la aparición de sombras presente, entre otras, en *La mayor Hazaña del Emperador Carlos Quinto*, *El casamiento con celos y rey don Pedro de Aragón*, *Fábula de Criselio* y *Cleón*, o los sueños proféticos, limitando nuestro análisis en particular al papel que desarrollan las profecías y las visiones en dos comedias históricas del dramaturgo sevillano: *Juan Latino* y *El Encubierto*.

Enormemente raras, a juicio de sus críticos¹, son estas dos piezas que escenifican relevantes acontecimientos históricos que ponen en peligro la estabilidad política, religiosa y social de la España del siglo XVI y que presentan un elemento común: la presencia de un personaje descendiente o presunto descendiente de una familia real que altera el orden establecido y que se rebela contra el poder monárquico, convirtiéndose en jefe de un movimiento de oposición a los Austrias. En *El Encubierto*, Enrique Enríquez es el líder de los agermanados de Valencia, mientras que en *Juan Latino*, Aben Humeya/Fernando de Valor se pone a la cabeza de la histórica sublevación morisca de las Alpujarras (1568-1571).

Para construir su intriga, Enciso se sirve en los dos casos de una serie de profecías y aljofores, es decir antiguos horóscopos moriscos, que desencadenan una serie de acontecimientos que históricamente, como bien se sabe, terminan con el restablecimiento del orden y del triunfo de los monarcas españoles: Carlos V en *El Encubierto* y su hijo, Felipe II, en *Juan Latino*.

En el caso de *Juan Latino* la profecía está estrechamente relacionada con una visión maniquea del mundo en la que, entre dos ámbitos religiosos opuestos y contrastantes —el islámico y el cristiano— triunfa, obviamente, el segundo.

En esta comedia se desarrollan dos acciones cuyo punto de partida son dos hechos históricos: la trayectoria humana e intelectual del famoso latinista negro Juan Latino² y la rebelión de los moriscos de Granada capitaneada por Fernando de Valor³, joven de noble ascendencia morisca que acaudilló el levantamiento alpujarreño contra Felipe II. Por lo que se refiere al levantamiento morisco, Juliá Martínez y Fra Molinero consideran como fuentes directas de Enciso las obras de Mármol de Carvajal (1600), Pérez de Hita (1604) y Hurtado de Mendoza (1627)⁴; sin embargo, el dramaturgo, como demostraré más adelante, se sirve indudablemente de otro texto.

De las dos acciones: la una se basa en el doble conflicto que vive el negro Juan Latino debido a su amor por doña Ana y a su difícil y sorprendente ascenso social; la otra, la rebelión de los moriscos liderada por Aben Humeya, sirve para poner en relación a los dos personajes, rivales en amor pero unidos por el hecho de pertenecer a etnias marcadas por la diversidad y que en la obra tienen el papel del héroe —Juan Latino— y de antihéroe trágico —Aben Humeya.

¹ De *El Encubierto* no hay más edición que una suelta del siglo XVII sin año ni lugar de la cual se conserva un ejemplar incompleto en Boston y otro en la Biblioteca de Parma, mientras de *Juan Latino* se conoce solo la edición impresa en la *Segunda parte de comedias escogidas de las mejores de España*, Madrid, Imprenta Real, 1652 (Juliá Martínez, 1952, p. XLVII y LXI); véase también Cotarello, 1914, p. 392 y 401. Para las citas sigo la edición de 1952 de Juliá Martínez.

² Para los hechos históricos relativos a la vida de Juan Latino, Enciso tenía a su disposición *Antigüedad y excelencia de Granada* de Bermúdez de Pedraza publicado en Madrid en 1608 en cuyo Lib. III, cap. XXXIII se narra la historia de Juan Latino.

³ Fernando de Valor es el protagonista de la conocida obra romántica de F. Martínez de la Rosa, *Aben Humeya o La rebelión de los moriscos* y, aunque con menos protagonismo, también aparece en la comedia *Amar después de la muerte* de Calderón.

⁴ Según Fra Molinero no tuvo a su disposición esta obra: «a no ser que fuera en copia manuscrita» puesto «que no fue publicada hasta 1627, en Lisboa» (1995, p. 129).

Pero, en este trabajo centraremos nuestra atención en Fernando de Valor/Aben Humeya y Cañerí⁵ en cuanto estrechamente vinculados al tema que nos ocupa. De hecho, Cañerí, caracterizado como el típico salvaje de la literatura Renacentista, será el instrumento del fatal destino de Aben Huymeya.

Toda la acción que vierte sobre la rebelión de los moriscos está sostenida por una serie de profecías que, a su vez, generan una sucesión de acontecimientos hasta llegar irremediabilmente al final trágico tanto de Fernando como de Cañerí:

A Cañerí ha vencido
el nuevo Aquiles Cristiano,
el Mendoza, el de Mondéjar,
porque, muerto don Fernando,
huyó el bárbaro a una torre,
donde con pecho africano
se precipitó, y se hizo
mil partes en mil peñascos. (p. 354)

Fernando hace su primera aparición en escena leyendo una carta de su pariente Abenabo en la que le comunica que, a causa de las nuevas y estrictas leyes emanadas por Felipe II que ordenan a los moriscos «mudar el traje, / y la costumbre y el lenguaje/ que han permitido otros Reyes» (p.167), se está preparando una rebelión en toda «la sierra y Alpujarra» (p. 176) y que «un Cañerí, / negro y moro y salteador, / con el escuadrón mayor / de ladrones, que ya vi, / va levantando la Sierra» (p. 178). Justo en el momento en que lee el nombre de Cañerí, éste se materializa ante los ojos espantados de don Fernando y antes de que pueda llamar a alguien en su ayuda, la fugaz visión desaparece, para volver a aparecer al terminar de leer la carta, como «sombra, demonio o visión» (p. 179) que le anuncia sibilamente su futuro reinado sobre los sublevados. Las palabras ambiguas y amenazantes que pronuncia antes de desaparecer anticipan explícitamente el clímax trágico: «he de servirte, para poder derribarte» (p. 179); «[yo soy] quien te ha de dar un reino [...] soy quien te tiene de matar» (p. 180). Turbado y asustado Fernando quiere matar al negro asociándolo a una funesta profecía que le había sido hecha precedentemente:

Con mil palabras preñadas
me dijo un morisco un día,
que un negro me mataría
en el campo a puñaladas. (p. 169)

Estas «palabras preñadas» del morisco, coinciden en parte con el anfibológico mensaje de Cañerí, cargado de presagios fatales. Don Fernando comete el error de que, si por una parte, acepta el vaticinio reflejando una conciencia fatalista contraria al concepto cristiano de la Providencia y a la doctrina del libre albedrío, por otra, actúa con violencia para impedir que se cumpla la predicción, facilitando así su fatal sino.

⁵ Cañerí, negro africano, es un personaje que aparece también en las dos piezas tituladas *La niña de Gómez Arias*, una de Vélez de Guevara y la otra de Calderón; en la de este último está caracterizado con los atributos del hombre salvaje.

Las palabras que pronunciará más adelante se revelarán proféticas, pero en un sentido inverso al atribuido por él:

Si reino, he de matalle
y asegurar mi vida con su muerte,
que el hombre que repugna
su hado, es oficial de su fortuna. (pp. 237-238)

Por tanto Fernando, interpretando la visión de Cañerí como la plena actuación de la profecía, no hace nada más que cooperar en su propio destino y contribuir a que se verifique el pronóstico. El dramaturgo, en este caso, se sirve de la influencia de la profecía sobre Fernando para señalar indirectamente la orientación psicológica del personaje, subrayando su falta de coraje, su impulsividad, su presunción y su sed de poder.

Pero también Cañerí es guiado por una profecía que pronosticaba una nueva conquista del territorio español por parte de los árabes o, como bien afirma Fra Molinero, «una antireconquista: la vuelta de España al Islam» (1995 p. 143) y que el negro Cañerí utiliza para convencer a los moriscos de que el rey predestinado es Fernando:

Que sea rey don Fernando
ordena Alá por términos fatales
que ya se van llegando,
no vais contra los astros celestiales;
acordaos de los yerros
por quien vivís en ásperos destierros.
Traed a la memoria
los pronósticos santos y jofares,
que anuncian la vitoria,
y de la antigua cueva de Castares
aquella profecía,
que en arábigo metro, así decía. (p. 230)

Para dar mayor validez a sus palabras Cañerí, como reza la acotación, «saca un pergamino» (p. 230) en el cual lee que los signos astrológicos señalan claramente que los árabes sometidos por los cristianos en España, volverán a ser libres a través de una guerra:

Sujetos estarán ochenta años
hasta que todos ya, por sí volviendo
cansados de sufrir penas y daños,
se levanten matando y destruyendo. (p. 230)

Y que la victoria y el triunfo de los moriscos será conseguido, según la profecía, por un falso cristiano:

un mancebo con olio y crisma ungado,
 y de real progenie producido.
 Hereje de su ley será primero,
 habido exteriormente por cristiano;
 mas en lo interior y verdadero
 será en linaje y fe mahometano. (pp. 230-231)

Las últimas palabras del pergamino indican claramente que la profecía de Mahoma se cumplirá el año setenta, ochenta años después de la pérdida de España. Según Cañerí el tiempo se está acercando y para reforzar su opinión de que ya ha llegado el momento, dice: «un rey Fernando nos ganó a Granada, / y el cielo va ordenando / que ha restaurala vuelva otro Fernando.» (p. 232). La aparición de un cometa que se ha visto «contra España», sería otro claro indicio que ratificaría lo profetizado por Mahoma. La conclusión a la que llega es que otro rey Fernando restituirá la ciudad a los moros, por eso afirma tajante:

don Fernando de Valor solo es digno
 de coronar su frente,
 por ser del gran Halifa descendiente. (p. 229)

Como hemos visto, Enciso utiliza el texto profético árabe para poner al frente de la rebelión a Fernando de Valor ya nombrado Aben Humeya, pero, al mismo tiempo, desde su enfoque cristiano da una connotación negativa de estas profecías que viniendo del profeta de Alá no podían dejar de ser mendaces y desde su perspectiva histórica de hechos pasados le parece justificada la Pragmática aprobada por Felipe II en la que se limitaban las libertades a los moriscos, puesto que, como explícitamente indica el pergamino, los moriscos solo exteriormente habían renegado su fe musulmana.

En relación a la citada profecía, una fuente literaria utilizada por Enciso, y que ninguno de los estudiosos ha identificado como tal, es *La Austriada* de Juan Rulfo (1584). La dependencia, mucho más directa y concreta que las de las otras fuentes ya citadas reconstruibles por referencias aisladas, se configura como un claro ejemplo de reescritura. Por falta de espacio, en esta ocasión no intentaré entrar en el análisis detallado de los elementos que Enciso utiliza, ni en qué sentido, solo me limitaré a aducir, como ejemplo, que los versos ya citados (pp. 230-231) han sido extrapolados por el dramaturgo de la larga composición de Rulfo lo que evidencia, sin duda alguna, que al redactar la comedia tenía en sus manos el poema épico, puesto que los versos son perfectamente idénticos:

Un mancebo con olio y crisma ungado
 Y de real progenie producido y
 Hereje de su ley será primero,
 Y habido exteriormente por cristiano
 Mas en lo interior y verdadero
 Será en linaje y fe mahometano. (Canto II, p. 10)

Como bien sabemos, y sabían también los espectadores del tiempo, «los pronósticos santos y jofares» no se van a realizar totalmente, puesto que si la rebelión de las

Alpujarras no tiene éxito, en cambio tanto Fernando/Aben Humeya como Cañerí mueren cumpliéndose así su trágico destino.

El acontecimiento histórico en que se basa *El Encubierto* es la famosa rebelión social de las Germanías de Valencia. El Encubierto, el famoso impostor que se hace pasar por el hijo póstumo y secreto del infante don Juan, hijo de los Reyes Católicos - en realidad hijo de un judío expulsado en 1492-, es el personaje del que se vale Enciso, y después otros dramaturgos⁶, para construir el entramado de su obra, manipulando estratégicamente las crónicas del tiempo⁷ y recreando la figura de su protagonista hasta tal punto que el Encubierto no termina su vida asesinado y después quemado por sentencia del Santo Oficio como un herético, sino bautizado y reconciliado con Dios.

Esta obra, con todas las características de la comedia nueva (doble acción, uso del disfraz, encuentros amorosos, honor, celos, desafíos y enredos varios), contiene sucesos inverosímiles a través de los cuales se pone en evidencia el poder negativo del demonio y se subraya el tema del libre albedrío, de la culpa y de la obra redentora del arrepentimiento, difundiendo así la fe en la salvación final.

La comedia empieza *in medias res* con un largo parlamento entre el Marqués de Cenete, encargado por Carlos V de «allanar» la rebelión de Valencia, y su hermano Diego Hurtado de Mendoza, enviado por el César a este reino como virrey. El Marqués, al relatar los motivos históricos, sociales y políticos que han impulsado a la rebelión a los agermanados dice que los «plebeyos» asocian hechos catastróficos acaecidos en Valencia en ocasión de los festejos que la ciudad había preparado para celebrar la venida de Carlos V de Flandes con las «Prodigiosas profecías / de fray Juan de Roca Celsa, / Damaceno, y San Isidoro» (p. 9) que anunciaban que esta época se había «de ver revuelta / con tristes guerras civiles / hambre, sed y pestilencia» (p. 9), dando así infeliz principio al reinado de Carlos V⁸. En este contexto, la aparición repentina del Encubierto, el domingo de Ramos en la iglesia, es interpretada por el pueblo como señal de que «la Providencia de Dios» lo ha enviado «para que remedio sea / de los males que se temen» (p. 10). Tanto que el pueblo lo aclama como su salvador:

que es gran santo el Encubierto,
dicen todos y que encierra
grande misterio este hombre
pues el cielo lo celebra. (p. 12)

Efectivamente, ese hombre esconde un «grande misterio» relacionado con su identidad. Un viejo «venerable» en Gibraltar le había dicho que era el hijo del príncipe Juan y, por tanto, con derecho preferente a la herencia de los reinos de España. Como él mismo cuenta a los agermanados al final de la segunda jornada, este viejo, presentándose como «mensajero de cielo», le había revelado que «mil divinas profecías,

⁶ García Gutiérrez, escribe *El Encubierto de Valencia*; menos conocidos son los dramas: *El Encubierto* (1876) de Antonino Chocomeli y *Fueros y germanías o El encubierto de Valencia* (1877) de Francisco Palanca y Roca.

⁷ Según Cotarelo son fuentes de la obra de Enciso las *Décadas* de Gaspar Escolano 1610 y la *Crónica* de Rafael Martín de Viciana (1566) (1914, pp.393-94).

⁸ Sobre el tema de las profecías relacionadas con las germanías véanse en particular: Contreras Contreras, 2002 y Martínez Gil, 2002.

/ mil arábigos jofares / dan al español estoque / victoria del turco alfanje» (pp. 82-83) y añade que «un Rey magnánimo y santo» echaría definitivamente a los moros de España y que él era ese Rey.

Pero, como en la precedente obra, también en esta, todo lo pronosticado se va a producir de forma totalmente opuesta a lo que el Encubierto esperaba ya que, aunque el «pueblo colérico e imprudente» lo elige por caudillo creyéndole nieto de los Reyes Católicos luego, al descubrirse el engaño, Carlos V es reconocido como rey legítimo por todos. Al final reconoce que las falsas profecías eran obra de un ser demoniaco que pretendía desestabilizar el reino y, sinceramente arrepentido y redimido de sus pecados, muere perdonado por el rey.

En efecto, el demonio entra en escena al terminar la segunda jornada, asumiendo la semblanza de un negro y desvela a Enrique que él es el mismo que ya antes, bajo la apariencia de un viejo, le había revelado su identidad y lo invita a descubrirse a los agermanados, asegurándole que con la ayuda divina conseguiría la victoria:

El cielo ha de ayudar a tu inocencia.
 Cuando suene el bramido
 del León coronado
 en la ciudad famosa de Valencia,
 asaltarás seguro,
 a pesar del Virrey, su fuerte muro
 La santa germanía,
 con indomable acero,
 hará eterno tu nombre en mil edades.
 Enrique, hoy es el día;
 tú en España el primero
 principio das a las comunidades;
 no tendrá Carlos tierra
 que no se abra en temerosa guerra. (p. 75)

La presencia del demonio en escena permite al dramaturgo añadir elementos visuales pertenecientes a la esfera de lo fantástico y portentoso. En su primera actuación sobrenatural, enfatizada con ruidos y música de tambores, clarines y arcabuces, el demonio tira una lanza que de repente arde; en la segunda, con un artificio típicamente barroco mucho más complejo, hace que aparezca en escena Carlos V dormido, la acotación reza: «Descúbrase el Emperador, muchacho, ha de estar sentado en una silla, dormido y armado, y a los pies la corona, y, al abrir la apariencia, ha de haber estruendo de armas y guerra» (p. 76). En este episodio Enciso pone en escena dos mundos contrapuestos, el real y el ficcional, solo escénicamente coexistentes, puesto que en realidad el Emperador, por decirlo con palabras de Calderón, es solo una visión, sombra o ficción que se desvanece rápidamente cuando el Encubierto quiere ir contra él para «hacerle pedazos». En efecto, en esta escena, significativamente acompañada por estruendo de armas y guerra, el demonio con su poder taumatúrgico provoca la visión engañosa del joven Carlos V dormido y elocuentemente privado del símbolo de la monarquía tal como explica la voz del demonio:

Don Carlos, tu enemigo,
 es el que en triste sueño
 ves, que a tu nombre inclina la cabeza,
 de donde la corona
 se le cayó, temiendo tu persona. (p. 76)

Enciso juega con una fuerte connotación negativa del héroe, que sin darse cuenta es instrumento del demonio quien, a través de una serie de engañosas profecías y del uso de falsas identidades, le hace creer que está llamado a convertirse en soberano de España, como heredero de los Reyes Católicos. Un personaje a todas luces ambiguo que a final se rescata. La descripción detallada que de él hace el Marqués de Canete tiene valor de caracterización, pues por una parte retrata su aspecto físico rudo y descuidado, al límite de lo salvaje y por otra subraya los rasgos contradictorios de su personalidad que reflejando su naturaleza contradictoria e imprevisible, suscita caos emocional en el pueblo:

Unos lo tienen por loco,
 otros que es santo confiesan;
 muchos que es endemoniado;
 los más le llaman Profeta. (p. 10)

Como ya hemos dicho, El Encubierto muere asesinado y la rebelión de las Germanías no solo no tiene éxito, sino que, por el contrario su epílogo va a consagrar el poder de Carlos V contra las tendencias regionales que lo ponían en entredicho. La nobleza y generosidad de Carlos V que muestra su magnanimidad además de perdonando al Encubierto incluso invitándolo a abrazarle, se opone a la loca ambición del rebelde, que termina reconociendo sus errores y, visto que ha perdido el reino en la tierra, espera recuperar el reino eterno a través de la fe. Consciente de haber vencido el poder del diablo, al bautizarse y confesar sus pecados, sus últimas palabras son: «burlé el infierno» (p. 138).

Por lo tanto, el recurso a las predicciones fatídicas en estas obras está relacionado por una parte con el conflicto religioso entre islamismo y cristianismo y por otra, con la lucha entre predestinación y libre albedrío como hemos visto a través del análisis de las dos comedias en las que los vaticinios, influyendo sobre los personajes determinan el curso de la acción y dan coherencia a la estructura dramática. En los dos casos Enciso se ha servido de profecías que circulaban no solo en textos escritos sino también oralmente y que en la época tuvieron una gran difusión y que anunciaban eventos catastróficos y levantamientos populares contra la autoridad constituida. En todas ellas se habla de un personaje más o menos enigmático que se pone al frente de un grupo de revoltosos, en el caso de Aben Humeya en favor de un retorno de los árabes, en el de el Encubierto, por el contrario, los enemigos que hay que combatir no son los árabes, pero en ambos casos los protagonistas de la rebelión después de enfrentarse al monarca español, sucumben.

Así pues, para concluir, podemos decir que, como en otras obras, también en éstas Enciso exalta la monarquía de los Austrias, sirviéndose de las profecías y utilizando recursos de grande efecto teatral como son las visiones sobrenaturales, en función de su objetivo ideológico de defensa de los valores de la monarquía católica.

Referencias bibliográficas

- CONTRERAS CONTRERAS, Jaime, «Profetismo y apocalipsis: conflicto ideológico y tensión social en las comunidades de Castilla», en *En torno a las Comunidades de Castilla. Actas del Congreso Internacional "Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I"*, ed. Fernando Martínez Gil, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha, 2002, pp. 517-540.
- COTARELO, Emilio, «Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro», *Boletín Real Academia Española*, Tomo I, Cuaderno I, 1914, pp. 209-248, 385-415 y 510-550.
- ESCOLANO, Gaspar, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia*, Valencia, Patricio Mey, 1610.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *El Encubierto de Valencia*, Madrid, Yenes, 1840.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Guerra de Granada*, Lisboa, Giraldo de la Viña, 1627.
- JULIÁ MARTINEZ, Eduardo (ed.), Diego Jiménez de Enciso, *El Encubierto y Juan Latino*, Madrid, Real Academia Española, 1951, pp. I- LXXII.
- MÁRMOL CARVAJAL, Luis de, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Málaga, Juan René, 1600.
- MARTÍN DE VICIANA, Rafael, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, Barcelona, Pablo Cortey, 1566.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, «Furia popular. La participación de las multitudes urbanas en las Comunidades de Castilla», en *En torno a las Comunidades de Castilla. Actas del Congreso Internacional "Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I"*, ed. Fernando Martínez Gil, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002 pp. 309-366.
- MOLINERO, Balatasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- MORABITO, Maria Teresa, «Dall'agiografia al teatro: Santa Margarita di Diego Jiménez de Enciso», en *Los géneros literarios desde el siglo XVI: definición y transformación*. ed. Antonia Calderone, Napoli, L'Orientale editrice, 2008, pp. 189-209.
- PÉREZ DE HITA, Ginés, *Segunda parte de las guerras civiles de Granada*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1604.
- RULFO, Juan, *La Austríada*, en *Poemas Épicas II*, Madrid, Rivadeneyra, 1854.

El discurso del probabilismo en *El Alcalde de Zalamea*

Eduardo Muratta Bunsen

Freie Universität Berlin

En una de sus valoraciones sobre *La vida es sueño* Menéndez Pelayo decía que «es obra de tal fama, tal crédito y de tal importancia, que casi aterra el hablar de ella»¹. Creo, sin temor a exagerar, que este juicio se le puede aplicar hoy en día a *El Alcalde de Zalamea*. Así lo prueba la cantidad bibliográfica que en el último tiempo ha aparecido. En ella la investigación se ha encaminado en dos direcciones. De un lado la pieza ha sido considerada como drama de honor no conyugal² y de otro se le ha interpretado desde una perspectiva histórica y política³. Ambas tendencias, sin embargo, han descuidado un discurso que Calderón articula en esta comedia, me refiero al discurso del probabilismo.

La noción de «discurso» la tomo aquí en el sentido de Foucault, a saber, como una práctica social compartida, como un esquema de pensamiento regente en un momento determinado de la historia⁴. A partir de esta definición me propongo examinar cómo se articula el discurso probabilista en *El Alcalde de Zalamea*. Para ello procederé en tres pasos. En primer lugar trataré de los rasgos fundamentales del probabilismo, sobre todo del proveniente de la segunda escolástica. En segundo lugar consideraré su articulación en la comedia en cuestión a partir de la figura de su protagonista central Pedro Crespo. En tercer lugar realizaré una consideración final.

El probabilismo es una doctrina de la teología moral post-tridentina con implicancias jurídicas. Frente a una inseguridad epistémica respecto a la honestidad o licitud de una acción, se abre un espacio de autonomía moral y legal amparado en la suficiencia de una

¹ Menéndez Pelayo, 1941, p. 223.

² Jones, 1965, pp. 193-202; Dunn, 1964, pp. 78-85, y Arellano, 2008, p. 475.

³ Sloman, 1958, pp. 217-249; Aquirre, 1971, pp. 119-132; Morón, 1981, pp. 27-41; e Ynduráin, 1986, pp. 299-311.

⁴ Foucault, 2008, p. 161, 64.

certeza subjetiva. Esta doctrina alcanzó su formulación definitiva en 1577 con el comentario del dominico Bartolomé de Medina sobre una parte de la *Summa theologiae*. Allí fray Bartolomé plantea una «gran pregunta» sobre si basta seguir una opinión menos probable frente a otra más probable⁵.

Adviértase que para fray Bartolomé hablar de una «opinión probable» frente a otra «más probable» significa tratar de una opinión «improbable» respecto a la «probabilidad estadística», una confusión que constituye el equívoco más frecuente, junto a su identificación con la metodología casuista, en el que incurre la crítica que se ha ocupado del probabilismo con relación a la comedia⁶. La respuesta que fray Bartolomé da a esa «gran pregunta» es afirmativa:

Si una opinión es probable (*opinio probabilis*) es lícito seguirla aunque haya una opinión opuesta que sea más probable (*probabilior*). Pues la opinión probable en lo teórico es la que podemos seguir sin peligro de error o engaño, mientras que la opinión probable en lo práctico es la que podemos seguir sin riesgo de pecar⁷.

Quien en realidad haya accedido al texto de fray Bartolomé y lo haya leído podrá advertir que las consecuencias que se derivan de esta tesis constituirían un punto de vista laxista si es que no se toma en cuenta la continuación de la respuesta. El dominico agrega que una opinión solamente puede ser considerada probable si cumple con dos requisitos: «la opinión probable es la que se atribuye a hombres sabios, y se confirma con óptimos argumentos»⁸.

En consecuencia, una opinión probable conjuga un punto de vista atribuible a especialistas (*probabilitas extrinseca*) y corroborado con óptimos argumentos (*probabilitas intrinseca*). Ambos requisitos son concomitantes y garantizan que no se caiga ni en un voluntarismo del tipo *hago lo que me viene en gana* ni en el mero dogmatismo escolástico-medieval del *magister dixit*.

Posteriormente los jesuitas radicalizaron esta doctrina probabilista al disolver la concomitancia entre los dos términos requeridos por fray Bartolomé para poder hablar de una *opinio probabilis*. Así, el jesuita Vázquez sostiene que más allá de la opinión del especialista (*viro docto*) es lícito seguir la convicción personal (*iudicium conscientiae singulare*)⁹. Otro jesuita, Escobar y Mendoza, disuelve de forma decisiva la dicotomía entre la probabilidad extrínseca e intrínseca favoreciendo a esta última: «probabilis autem opinio ea dicitur, quae rationibus innititur alicuius momenti»¹⁰. Y el teatino Diana, a quien Calderón leía¹¹, ofrece la siguiente definición de la opinión probable: «opinio probabilis dicitur, cognitio incerta, et evidens quae tamen topicis rationibus, vel doctorum auctoritati nitatur»¹².

⁵ Medina, *Expositio*, p. 178b.

⁶ Sullivan, 1981, p. 40. Regalado, 1995, p. 257; Kallendorf, 2008, p. 192; y Gómez, 2010, p. 123.

⁷ Medina, *Expositio*, p. 179a.

⁸ Medina, *Expositio*, p. 179a.

⁹ Vázquez, *Commentariorum*, p. 392b.

¹⁰ Escobar y Mendoza, *Liber*, p. 24.

¹¹ Sliwa, 2008, p. 303.

¹² Diana, *Summa*, p. 467b.

De la probabilidad intrínseca se constituyó el principio reflejo, que privilegia no la legalidad de las acciones sino la libertad del individuo siempre y cuando se cuente con una certeza subjetiva e individual de actuar correctamente. De allí que un comportamiento probabilista sea considerado prudente. De este principio también se derivará la primacía del individuo para decidir y actuar (*melior est conditio possidentis*). El liberalismo subyacente al principio reflejo consiste en que no se requiere más de una situación ambivalente como condición de posibilidad para aplicar el probabilismo.

Una consecuencia de este enfoque liberal es que la ley injusta se deslegitima y deja de ser ley. Así, por ejemplo, Vitoria había sostenido que solamente recibe el nombre de ley la norma justa y eficaz:

Una ley no sería ley si constase que no atiende al bien común y no habría que obedecerla. [...] y aunque una ley que haya sido bien dada y sea justa, si con el paso del tiempo se vuelve inútil, entonces cesa como ley y no hay que mantenerla. Además, si en alguna provincia la ley no se sigue o es perniciosa allí tampoco hay que obedecerla¹³.

El nombre de ley queda así restringido a una norma si, y solo si, cumple con los requisitos de ser justa, es decir, de atender al bien común y también si es aceptable y pragmáticamente eficiente en su coyuntura. Esta perspectiva se resume en la frase *lex dubia non obligat* que emplearon y promovieron tanto el jesuita Suárez cuanto Liguori.

Así concebido el probabilismo consiste en la facultad individual de desobedecer una ley cuando es considerada injusta siempre y cuando se cuente con una *opinio probabilis*. En este sentido se puede localizar el probabilismo en la dramaturgia calderoniana a más tardar desde *La vida es sueño*, con los versos de Segismundo: «en lo que no es justa ley, / no ha de obedecer al Rey»¹⁴, y llega hasta *El Alcalde de Zalamea*.

La comedia *El Alcalde de Zalamea*, según se deduce de los hechos aludidos en ella, fue compuesta por Calderón entre 1642 y 1644, tras las experiencias de éste en la Guerra de Cataluña¹⁵. Además, se trata de la refundición de una pieza más antigua erróneamente atribuida a Lope. En la *princeps* de 1651 la comedia aparece con el título de *El garrote más bien dado*. Pero este adecuado nombre, que no solo refleja el desenlace de la pieza sino que además anuncia el discurso del probabilismo, no fue lamentablemente el que Calderón le asignó, según se constata en una lista de comedias verdaderas, que el poeta anexó en una carta dirigida al Duque de Veragua, para librar sus versos de ser «mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales»¹⁶, es decir, para rescatarlos de la inescrupulosa manipulación, voluntaria o involuntaria, de copistas, cajistas y mercaderes. En esa carta se consigna el título *El Alcalde de*

¹³ Vitoria, *De lege*, p. 13. Suárez continuó con esa concepción (*De legibus*, p. 256b).

¹⁴ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 1321-1322.

¹⁵ En general sigo la cronología de Cruickshank, 2009, pp. 401-412. Pero aquí parece convincente la de Halkhoree (1972, p. 14) quien data la obra según las noticias sobre la Independencia de Portugal y la experiencia del poeta en la Guerra de Cataluña, las cuales habrían sido la base para reelaborar la pieza equívocamente atribuida a Lope de Vega. En contra sostiene Wilson: «the argument that Calderón's play must be based on his army experiences during years 1640-42 is also disputable» (Wilson, 1971, p. 111). Pero no se dice por qué.

¹⁶ *Carta al Duque de Veragua*, en Sliwa, 2008, p. 292.

*Zalamea*¹⁷, nombre con el que aparece desde su póstuma publicación de 1683 en la *Séptima parte* de Vera Tassis hasta nuestros días¹⁸.

El *plot* de la comedia es bastante conocido¹⁹. Las tropas de Felipe II, de camino a Portugal, se instalan provisionalmente en Zalamea de la Serena, donde al capitán don Álvaro le toca alojarse en la casa del rico labrador Pedro Crespo, quien es descrito primero como inclinado hacia la *superbia* y la *vanitas*: «el más vano / hombre del mundo, y que tiene / más pompa y presunción, / que un infante de León» (168-171)²⁰, pero después también es descrito como un agente de *prudencia*: «¡Cómo tiene prudencia!» (306), «más prudencia» (234). Allí vive Crespo con sus hijos Juan e Isabel. Valiéndose de una artimaña el capitán se mete en el aposento de Isabel, pero es descubierto por Crespo y su hijo a quienes enfrenta. El lance termina con la llegada de don Lope de Figueroa, un valeroso hombre de guerra, personaje histórico, del «tercio viejo de Flandes» (532; 259), quien tiene «de animoso y de valiente» (52), «español Marte» (534), cuya fama abarca extremos como los de despiadado y, a la vez, justo y gruñón:

El hombre más desalmado,
jurador y renegado
del mundo, y que sabe hacer
justicia del más amigo,
sin fulminar el proceso. (vv. 54-58)

Don Lope adopta las siguientes medidas: primero ordena que los soldados se recluyan sin que puedan salir bajo penal capital, «y que no salga ninguno, / bajo pena de muerte» (837-838), luego le pide al capitán que abandone la morada de Crespo, «buscad otro alojamiento» (843) y después que las tropas abandonen la villa, «de Zalamea, / saquéis vuestra compañía» (489-490).

Desde la primera jornada Crespo introduce el discurso probabilista en un diálogo con don Lope a quien agradece haberle salvado de perderse: «de perderme» (853), matando al capitán por agraviar su honor: «dando muerte a quien pensara / ni aun el agravio menor» (855-856). En este diálogo don Lope adopta una posición claramente legalista, es decir, de observancia de la tradición y las normas, aludiendo a la casta militar al servicio del Rey y, por lo tanto, a los privilegios de que goza esta clase: «¿Sabéis, ¡voto a Dios!, que es / capitán?» (857-858).

Pero Crespo pone en duda la legitimidad de esa pretensión y le contesta, nuevamente, basado en una *opinio probabilis*, a saber, la certeza individual de estar actuando correctamente, por lo cual los estamentos o clases sociales a él le dan igual si se trata de su opinión, pues en su escala de valores ésta tiene el más alto rango:

¹⁷ *Carta*, p. 294.

¹⁸ Este título se conserva en las ediciones modernas (Marrast, Dunn, Díez o Escudero).

¹⁹ El *plot* de la comedia se remite a la *Novella 47* de *Il novellino* (1476) de Masuccio. Si el *plot* de la comedia es históricamente verídico o no es cosa que sale del interés de este trabajo, aunque los versos finales de la comedia indican «esta historia verdadera» (979).

²⁰ Salvo indicación contraria sigo el texto de Ruano de la Haza.

Sí, ¡voto a Dios!
Y aunque fuera él general,
En tocando a mi opinión,
le matara. (vv. 858-861)

No obstante, don Lope insiste en la observancia de la ley positiva:

A quien tocara,
ni aun al soldado menor,
sólo un pelo de la ropa,
por vida del cielo, yo
le ahorcara. (vv. 862-866)

Al insistir en su postura don Lope ha puesto al mismo nivel un bien material reemplazable, «un pelo de la ropa» (864), con un bien intangible e intrínseco al ser humano, a saber, el honor, o como quiera se llamen sus variaciones *de facto* en la comedia (opinión, honra, reputación), que en última instancia se refiere a la *hominis dignitas* renacentista. Por eso Crespo contesta insistiendo en su argumento probabilista:

A quien se atreviera
a un átomo de mi honor,
por vida también del cielo,
que también le ahorcara yo. (vv. 865-868)

Así planteados los términos de la disputa para don Lope prima el rigorismo que respeta el marco legal y castrense que, en su formulación teológica y jurídica, se remite a Tomás de Aquino: «agere contra legem, semper est malum»²¹. Mientras que para Crespo hay una escala de valores subyacente a toda *lex humana* y según la cual «el honor es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios» (875-876), es decir, Crespo apela a una *lex naturalis*. Ella es la instancia última de legitimación y, esto es lo importante, proveedora de la convicción de estar actuando correctamente²².

En la tensión entre *lex humana* y *lex naturalis*, ésta prima sobre aquélla porque, como dice el Doctor Angélico, se remite a la *lex aeterna*: «lex naturalis nihil aliud est quam participatio legis aeternae in rationali creatura»²³. Esta certeza basta para neutralizar la obligatoriedad de la norma positiva que en este caso conlleva la ignorancia de la investidura y privilegios de la casta noble y militar y, por ende, el desconocimiento de su jurisdicción.

Tras la retirada de las tropas, en la segunda jornada, el capitán lleva a cabo el violento estupro contra Isabel, la hija de Crespo. Pero la violación de Isabel tiene un

²¹ *Quodlibet VIII*, q. 6, a. 3, co.

²² En el auto *Los alimentos del hombre* hay un pasaje sobre el estatuto de la *lex naturalis* para el poeta: «es Ley de Naturaleza / inmutable que no está / a humano arbitrio sujeta, / ni el derecho de las gentes, / ni el civil puede romperla, / ni derogarla» (*Obras*, 3, p. 1631a).

²³ *Summa theologiae*, I-II, q. 91, a. 2, co.

proceso que empieza cuando su padre la oculta para resguardarla de los consabidos abusos de los militares²⁴.

Hoy han de venir a casa
soldados, y es importante
que no te vean; así hija
has de retirarte
en esos desvanes, donde
yo vivía. (vv. 535-510)

Sin cuestionar la decisión de su padre Isabel acepta quedarse en ese lugar con su prima Inés, «en ese cuarto / estaremos, sin que nadie, / ni aun el sol mismo, hoy sepa / de nosotras» (545-548). Pero al parecer en Isabel se ha sembrado un interés por los militares, tanto así que su prima reconoce la inutilidad de la medida para salvaguardar a alguien si es que esa persona misma no quiere cuidarse, «mas tengo por disparate / el guardar a una mujer, / si ella no quiere guardarse» (544-556). Lo mismo considerará Juan, el otro hijo de Crespo y hermano de Isabel, tras el incidente con el capitán, quien en un aparte fustiga la medida de su padre: «acción fue vana / esconder a mi prima y a mi hermana» (679-680). El resultado será irónico, contrario al resultado esperado, pues esa circunstancia es conocida por el militar quien la interpreta como un desafío a vencer.

¿Qué villano no ha sido tan malicioso?
De mí digo que si hoy aquí la viera,
della caso no hiciera;
y sólo porque el viejo la ha guardado,
deseo, vive Dios, de entrar me ha dado
donde está. (vv. 588-593)

Luego, cuando el capitán logra penetrar en la habitación, Crespo presenta a su hija como socialmente inadecuada para un noble caballero: «Isabel es hija mía, / y es labradora, señor, / que no dama» (733-735). Un aspecto que antes había puesto de relieve el mismo capitán.

Pues
Por muy hermosa y muy vana,
¿será más que una villana
con malas manos y pies? (vv. 182-185)

Sin embargo, más allá de las diferencias de casta logra imponerse la belleza de Isabel. Al punto de ser endiosada por el capitán.

Pensé hallar una villana;
si hallé una deidad, ¿no era
preciso que peligrase

²⁴ En un aviso de Pellicer del 27 /5 /1639 se informa: «No hay mañana que no amezcan heridos o muertos por ladrones o soldados; casas escaladas y doncellas y viudas llorando violencias y robos. Tanto puede la confianza que tienen los soldados en el Consejo de Guerra» (*Avisos*, p. 26).

en mi misma inadvertencia?
 En toda mi vida vi
 más divina, más perfecta
 hermosura. [...]
 No sé que hiciera por verla. (vv. 127-134)

El capitán queda obsesionado por Isabel, hasta llegar a proponerse poseerla a cualquier precio, pagando incluso, premonitoriamente, con su propia vida, como dice en un aparte: «La vida me has de costar, / hermosísima villana» (497-498). Así, tras la retirada de las tropas de Zalamea, por la noche regresa el capitán, raptando y violando a Isabel. Esa *hybris* pasional se transforma en amor. Así, cuando Isabel pregunta por la razón de esa conducta, «¡Ah, traidor! —Señor ¿qué es esto?» (830), la respuesta que da el capitán es el *pathos* de un hombre poseído por un *hybris* amorosa: «Es una furia, un delirio / de amor» (831-832). No se trata de de una *hybris* dominada por la *luxuria* pues se habla de amor.

Una vez consumada la violación llega el hermano de Isabel, quien se había enrolado en el ejército, pero al sospechar del capitán decide regresar a Zalamea. En el camino Juan escucha unos gritos y sin aquilatar que se trata de su propia hermana acude a prestar auxilio. La sorpresa será mayúscula. Se trata de Isabel. Pero él no sabe si ella se encuentra allí por propia voluntad o no, atinando a enfrentar al capitán a quien hiera.

Ya en la tercera jornada Crespo, quien entretanto ha asumido las funciones de Alcalde de la villa, es informado de que el capitán y otros soldados han regresado a la villa y aquél está herido, lo cual para Crespo como alcalde «será una gran causa» (327). Nótese el constante uso del lenguaje forense familiar al poeta²⁵.

Crespo trata mediante un *principium possidentis* de conciliar la situación en que el capitán lo ha colocado a él, a su hija y a su villa. Reparar el honor es imposible, como el propio poeta lo recalca en otros lugares: «ocasión y honra, que nunca / si se pierden se restauran»²⁶. Sin embargo, Crespo trata de que el capitán repare la deshonra desposando a su hija, para lo cual no escatima en ceder sus bienes, «os toméis toda mi hacienda» (479). Y clama: «restaurad una opinión» (493), humillándose: «de rodillas y llorando» (505).

Pese a los esfuerzos de Crespo, sus ofertas y doblez, el capitán rechaza cualquier posibilidad de restaurar la opinión del villano, pues desde su perspectiva social no cabe esa posibilidad. Incluso cuando Crespo le advierte que él es alcalde y puede hacer uso de la fuerza: «mirad que puedo tomarle / por mis manos» (515-516), el capitán apela a su estatuto nobiliario y militar: «¿Qué tiene que ver conmigo / justicia ordinaria?» (370-371), «que la justicia es forzoso / remitirme en esta tierra / a mi consejo de guerra» (377-379), «no tenéis jurisdicción» (530), «sobre mí no habéis tenido / jurisdicción. El consejo / de guerra enviará por mí» (542-544).

A lo cual asiente Crespo, «como justicia, / me valí de su respeto, / para obligaros» (2192-2194). En este caso están operando dos principios probabilistas, uno es el *principium reflexum* según el cual se requieren óptimas razones y otro es el *principium possidentis* según el cual el poseedor tiene ventaja y primacía: «A mi parecer / la justicia

²⁵ Cotarelo, 2001, p. 80.

²⁶ *Duelos de amor y lealtad* (Obras, 2, p. 1479b).

ha menester / más licencia, a lo que creo» (2177-2179). La consecuencia de este discurso es que Crespo ejecuta al capitán. El punto más álgido en el discurso probabilista en *El Alcalde de Zalamea* se alcanza cuando Crespo le dice al Rey lo siguiente:

Toda la justicia vuestra
es sólo un cuerpo no más;
si éste tiene muchas manos,
decid, ¿qué más se me da
matar con aquésta un hombre
que esta otra había de matar?
Y ¿qué importa errar en lo menos
quien acertó lo de más? (vv. 917-924)

A lo cual Felipe II, llamado prudente, confirma que en efecto «no importa errar lo menos / quien acertó lo más» (2726-2727). Con lo cual, además, se legitima un peligroso principio vinculado al probabilismo jesuita según el cual el fin justifica los medios, cuyo fundamento teológico se encuentra en la frase «*faciamus mala ut veniant bona*»²⁷.

Hasta aquí me he referido al probabilismo y a su discurso en la comedia *El Alcalde de Zalamea*. He argumentado por qué al probabilismo hay que entenderlo como la capacidad de pasar por alto una norma siempre y cuando se tenga una *opinio probabilis*, la cual depende tanto del aval de autoridades cuanto de óptimos argumentos. Además, he vinculado este probabilismo al *principium possidentis*, cuyo núcleo está en que en caso de duda es mejor o tiene preferencia quien posee la capacidad de elegir, decidir y actuar. Seguidamente he buscado la articulación de este discurso en *El Alcalde de Zalamea*, donde el protagonista principal de la comedia se vale de argumentaciones probabilistas al ignorar, desde la primera jornada, la jerarquía de don Álvaro. Si bien es cierto que en este caso Crespo se basa en su convicción de que la honra es divina, también es verdad que la preferencia de la *lex divina* frente a la *lex humana* constituye el marco que le permite a Crespo desobedecer esta última instancia amparándose para eso en una *opinio probabilis*.

Tras la violación de Isabel en la segunda jornada se tiene en la tercera el juicio sumario y apresurado del capitán, a quien Crespo sentencia a muerte y seguidamente manda ejecutar. Ambas decisiones corresponden a un modo de obrar según una *opinio probabilis*. Recuérdese que Crespo había tratado de conciliar e incluso se había humillado con el capitán proponiéndole de rodillas y entre lágrimas que despose a su hija, pero el capitán desprecia la propuesta y pide ser remitido a su fuero jurisdiccional. Ante esa situación Crespo reacciona probabilistamente. Deja preso al militar y ejecuta la sentencia que luego es legitimada por el Rey.

Ese peligrosísimo modo de proceder y razonar obliga a plantearse la pregunta de por qué el Rey legitima las decisiones y la conducta de Crespo cuyas consecuencias podrían

²⁷ Rom. 3:10. Este principio se asocia a Maquiavelo, pero según Pascal los jesuitas actúan así: «nous corrigeons le vice du moyen, par la pureté de la fin» (*Les Provinciales*, p. 729). El jesuita Busembaum explicita: «cum finis est licitus, etiam media sunt licita» (*Medulla*, p. 422).

ser hasta autodestructivas. Pero esta especulativa pregunta sale de los límites filológicos planteados en este trabajo y de la trama urdida por Calderón.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ARISTÓTELES, *Ethica nicomachea*, ed. Ingram Bywater, Oxford, Clarendon, 1980.
- BIBLIA SACRA, Stuttgart, Dt. Bibelgesellschaft, 2007.
- BUSEMBAUM, Hermann, *Medulla Theologiae Moralis*, Ingolstadii, Cráz, 1768.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Alcalde de Zalamea*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- , *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2000.
- , *Obras*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1988, 3 tomos.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, CUP, 2009.
- DIANA, Antonio, *Summa*, Lvgdvni, Borde, Arnaud, Rigaud, 1660.
- DUNN, Peter, «Patrimonio del alma», *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1964, pp. 78-85.
- ESCOBAR Y MENDOZA, Antonio, *Liber Theologiae Moralis*, Lvgdvni, Borde, Arnaud, Rigaud, 1659.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.
- HALKHOREE, Premraj, *Calderón de la Barca: El Alcalde de Zalamea*, London, Grant and Cutler, 1972.
- KALENDORF, Hilaire, *Conscience on Stage*, Toronto, UTP, 2007.
- MEDINA, Bartolomé de, *Expositio in Primam Secundae Angelici Doctoris D. Thomae Aquinatis*, Salamanticae, Mathiae Gastij, 1578.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, en *Obras completas*, Santander, Aldus, 1941, t. 8, pp. 85-303.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, «*La vida es sueño y El Alcalde de Zalamea: Para una sociología del texto calderoniano*», *Iberorromania*, 14, 1981, pp. 27-41.
- PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, ed. Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, 1976.
- PELLICER, José, *Avisos históricos*, ed. Enrique Tierno, Madrid, Taurus, 1965.
- REGALADO, Antonio, *Calderón*, Barcelona, Destino, 1995, t. 1.
- SLIWA, Krzysztof (ed.), *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- SLOMAN, Albert E., *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Oxford, Dolphin, 1958.
- SUÁREZ, Francisco, *Opera omnia*, Paris, Vivès, 1856, t. 4-5.
- SULLIVAN, Henry W., *Tirso de Molina & the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1981.
- VÁZQUEZ, Gabriel, *Commentariorum, ac disputationum in primam secundae S. Thomae*, Compluti, Ex officina Ioannis Gratiani, 1614.
- VITORIA, Francisco de, *Comentario al tratado de la ley*, ed. Vicente Beltrán de Heredia, Madrid, CSIC, 1952.
- WILSON, Edward M., *The Golden Age*, New York, Barnes and Noble, 1971.
- YNDURÁIN, Domingo, «*El Alcalde de Zalamea: historia, ideología literatura*», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 299-311.

La presentación del figurón

Adriana Ontiveros Valdés

El Colegio de México

En la comedia de figurón¹ se «juega» con las distintas posibilidades del personaje del galán que, conforme avanza el siglo xvii, tiende a ridiculizarse². Una pregunta central al acercarse a estas piezas es ¿cómo logra el dramaturgo que el figurón sea el pilar de la comicidad de la obra? Hay una serie de elementos que lo hacen posible, estos incluyen desde el texto, hasta el actor elegido para la representación del papel. En cuanto al texto teatral es fundamental la caracterización, es decir, la forma en que el dramaturgo delimita los rasgos individuales de un personaje. Una de las convenciones particulares de la comedia de figurón es la presentación cómica que se hace del galán. La primera descripción del personaje es detallada y extensa, lo que habla de su importancia para la construcción del personaje. Elena Di Pinto opina que este discurso es un claro parámetro para poder reconocer al figurón antes de que aparezca en escena³. «Nunca abre el figurón la comedia directamente [...], siempre se ha de preparar su aparición en escena con una “prefiguración”»⁴.

El presente trabajo analiza las características y las funciones de la presentación cómica del figurón. Para ello, se estudiarán cuatro obras de distintos dramaturgos del

¹ Existen varias opiniones sobre si se debe ver la comedia de figurón como un género independiente a la comedia de capa y espada o no. En este caso compartimos la opinión de críticos como Arellano, Serralta y de Di Pinto, para quienes es una variante de la comedia urbana. Ver Ontiveros, 2009, pp. 105-107.

² Una de las definiciones que sintetiza las características que diversos estudiosos han destacado en dichas piezas es la de Olga Fernández, quien dice que: «La comedia de figurón es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos xvii y xviii y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea». Fernández citada por García Lorenzo, 2007, p. 12.

³ Di Pinto, 2007, p. 223.

⁴ Di Pinto, 2007, p. 246.

ciclo calderoniano: *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, *Entre bobos anda el juego* de Francisco Rojas Zorrilla, *El dómine Lucas* de José de Cañizares y *El castigo de la miseria* de Juan de la Hoz y Mota⁵.

La presentación del figurón ocurre en las primeras escenas de las comedias y siempre antes de que aparezca este personaje. Su extensión es de un promedio de 70 versos en las diversas piezas⁶, a estos se suman los comentarios que los personajes hacen después de escucharla, por lo que muchas veces llega a los 90 versos. La presentación puede ser enunciada por cualquier personaje, aunque lo más frecuente es que la haga el gracioso. Cuando él la hace da rienda suelta al ingenio y esto resulta en uno de los diálogos más cómicos de toda la obra. En los casos en que alguien más lo presenta, el tono varía según el tipo de personaje que lo diga. Este último caso se ve en *El castigo de la miseria*, donde el encargado de introducir al figurón es don Alonso, un viejo enamorado que tiene una función cómica, de modo que su discurso es parecido al de los graciosos. Mientras que en *El dómine Lucas* lo hace el galán principal, él cumple con los rasgos característicos del galán áureo y su discurso guarda el decoro correspondiente.

En las obras estudiadas, la presentación del figurón tiene elementos similares: se habla de su situación económica, de su linaje, de su lugar de origen, se describen sus principales defectos y se da un ejemplo de su manera de actuar. Todo ello con el fin de burlarse de él. Así, se realiza una descripción de sus rasgos negativos que, como dirá el gracioso de *El lindo don Diego*: «es un cuento sin fin pero con principio».

Un elemento importante es el origen del figurón: siempre viene de fuera de Madrid. «De modo sistemático el figurón es un hombre de provincias, un *periférico* con respecto al centro que es la Corte»⁷. Esto hace que se le vea desde el principio como «el extraño», «el otro» y que contraste con los demás personajes. En las piezas analizadas se deja claro que los galanes cómicos llegan a Madrid —que representa la norma— con unas costumbres que chocan con las de los demás. En *El dómine Lucas* se relaciona la rudeza y necedad de don Lucas con la aspereza de la montaña:

D. ENRIQUE Don Lucas, que en la aspereza,
 criado de la montaña,
 que como patria cualquiera
 discretos y necios cría⁸.

Junto con el origen del personaje se menciona su nombre. Si bien en algunos casos puede confundirse con el de cualquier galán áureo, en otros, es un nombre evidentemente cómico⁹. Por ejemplo, en *El dómine Lucas* o en *Entre bobos anda el juego* el figurón se llama Lucas, lo que lo inserta de inmediato en el mundo del entremés. Eso se mencionará en la obra de Rojas Zorrilla:

⁵ Las ediciones que se utilizarán son las siguientes: para *El castigo de la miseria* y *El dómine Lucas* la de Mesonero Romanos, 1951; para *Entre bobos anda el juego* la de Mesonero Romanos, 1952 y para *El lindo don Diego*, la de Fernández-Guerra, 1950.

⁶ *El lindo don Diego*: 73 versos, *Entre bobos anda el juego*: 79 versos, *El dómine Lucas*: 55 versos y *El castigo de la miseria*: 84 versos.

⁷ Lanot, 1980, pp. 131-148.

⁸ Cañizares, *El dómine Lucas*, p. 506.

⁹ Lanot, 1980, p. 134.

DÑA. ISABEL ¡Excelente nombre tiene
para galán de entremés!¹⁰

En el barroco el nombre fue usado ampliamente como elemento burlesco¹¹. Una manera de hacerlo es crear un contraste cómico entre el «don» y un nombre no apto para llevarlo¹². Debido a ello, el llamar a un personaje «don Lucas» es doblemente ridículo. También el nombre «don Diego» causaría en el espectador un efecto cómico, ya que remite al personaje folclórico Diego Moreno, prototipo del maridillo cornudo. Quevedo usó «Diego» en varias composiciones satírico burlescas:

Y es el bueno de Diego tan buen hombre,
que con tantos agüeros, no ha notado
cómo le casan para ser cornudo¹³.

El don Diego de Moreto se inscribe en esta tradición de cornudos. A lo largo de la presentación se hace énfasis en ello al compararlo con algunos animales, como se verá más adelante. Al describir a un figurón se menciona si es rico o pobre y si tiene linaje o no. Los dramaturgos «juegan» con esto para construir al figurón y para burlarse de él. Lo usual es encontrar figurones pobres y con título (*El lindo don Diego* y *El dómine Lucas*) o ricos sin título (*Entre bobos anda el juego* y *El castigo de la miseria*). En estas comedias el padre de la dama busca algún beneficio con el matrimonio¹⁴, de modo que ya sea por razones económicas o por mejorar su linaje quiere obligar a la hija a casarse.

El motivo del matrimonio obligado es fundamental en el teatro áureo, en particular en la comedia de capa y espada y, junto con ella, en la de figurón, pues las acciones se construyen a partir de los enredos que se crean para lograr que la pareja de enamorados se una. El obstáculo en esta relación es el galán elegido por el padre para casarse con la dama, el novio oficial no sólo se interpone entre los amantes, sino que es un ser lleno de defectos. En *El lindo don Diego* se quiere casar a la dama con un primo pobre con linaje, lo que es motivo de burlas en la presentación:

MOSQUITO De curioso y aseado
tiene bastantes indicios,
porque, aunque de traje no,
de sangre y bolsa es muy limpio¹⁵.

El gracioso Mosquito dice que el personaje es «aseado», por lo que se esperaba que se refiriera al cuidado físico del personaje, sin embargo da un giro sorpresivo al usar una dilogía y decir que no es limpio de traje, sino de «sangre y bolsa». La sátira al noble

¹⁰ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

¹¹ Ver Arellano, 2003, p. 145.

¹² Ver Arellano, 2003, p. 156.

¹³ Quevedo, *A un hombre llamado Diego que casaron con una mala mujer*, vv. 12-14.

¹⁴ En el caso de *El castigo de la miseria* no hay figura de autoridad, por lo que quien busca beneficiarse por medio del matrimonio es la dama.

¹⁵ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

pobre recorre la literatura áurea e inserta al personaje en un universo cómico muy conocido por el espectador del momento. En *Entre bobos anda el juego* aparece el otro binomio: rico- sin linaje.

CABELLERA Don Lucas del Cigarral
(cuyo apellido moderno
no es por su casa, que es
por un Cigarral¹⁶ que ha hecho)¹⁷

El criado Cabellera se mofa de que el apellido de don Lucas tenga origen en una casa que hizo a las afueras de Toledo y no en su sangre. Esto permite burlarse del figurón y del padre interesado que, por motivos económicos, quiere casar (vender) a su hija. El padre de la dama de esta obra de Rojas Zorrilla habla de manera cínica sobre sus razones para el matrimonio:

D. ANTONIO ¿Mas si don Lucas es rico,
qué importa que sea necio?¹⁸

En algunos casos (*El lindo don Diego* y *El dómine Lucas*) los personajes están emparentados: el figurón es un sobrino que viene de fuera para casarse con la prima y mejorar el linaje. Estas «sobrinibodas», como las describe el gracioso Mosquito, avalan al figurón y hacen que la figura de autoridad esté aún más convencida de casar a su hija con él.

Los múltiples defectos del figurón provocan que sea rechazado por los demás. Dentro del abanico de rasgos negativos que puede presentar la necedad es una característica que todos comparten:

MOSQUITO A dos palabras que hable
le entenderás todo el hilo
del talento, que él es necio,
pero muy bien entendido¹⁹.

El gracioso de *El lindo don Diego* opone dos palabras «necio» con «entendido» y juega con sus significados: en lugar de utilizar «entendido» como sabio, lo usa como que es posible entenderle debido a su necedad. En *Entre bobos anda el juego* el gracioso Cabellera utiliza un ejemplo para dejar ver hasta dónde llega la necedad de su señor:

CABELLERA Si uno va corriendo postas
a Sevilla, dice luego,
«yo las corrí hasta el Perú,
con estar el mar en medio»²⁰.

¹⁶ Cigarral: «En Toledo se llaman así unas huertas cercadas» (*Aut.*).

¹⁷ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

¹⁸ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 20.

¹⁹ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

²⁰ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

Por medio de este absurdo se hace gala de lo presuntuoso y necio que es el personaje. En *El dómine Lucas* se utiliza la exageración para mostrar la ignorancia del personaje.

D. ENRIQUE Es tan necio como vano,
y en eso de las letras
incapaz, pues ha seis años,
que estudiando se desvela
y ni aún Gramática sabe²¹.

En estos versos don Enrique habla de que no hay forma de «pulir» a don Lucas, pues ni la universidad logra educarlo. A pesar de la evidente necedad de los galanes cómicos, al principio de las comedias, se crea la duda de si el personaje podrá modificar su conducta y aprender los usos de la corte:

D. TELLO Muy tosco está mi sobrino,
mas la corte le hará atento²².

Los padres son quienes albergan dichas esperanzas lo cual, más que crear tensión dramática (el espectador, que conoce las convenciones de estas piezas, sabe que quedará soltero²³), sirve para burlarse de la ingenuidad o del interés desmedido de los «barba» y hacerlos personajes cómicos.

Existen múltiples formas para ridiculizar al figurón durante la presentación, una manera de conseguirlo es compararlo con un animal. Esto introduce al personaje en el mundo del carnaval, pues se da la «desintegración de las normas del código oficial y de su reemplazamiento por las del mundo jocoso en que vive el loco»²⁴. El figurón se integra a la esfera del gracioso, ya que se transgreden los límites del decoro dramático que usualmente identifican al galán áureo. En *El lindo don Diego* se compara al personaje con un novillo.

MOSQUITO Éste es el novio, señora,
que de Burgos te ha venido,
tal que, primero que al novio,
esperara yo un novillo²⁵.

Mosquito hace un juego de palabras con «novio» y «novillo» en el que, además de usar la palabra en forma despectiva, alude de forma ingeniosa a los sentidos de esta palabra. En primer lugar se refiere a la res que no está domada, así habla de lo «silvestre» del figurón. Por otra parte se le llama «novillo» al toro castrado y de esa forma el gracioso se burla de lo afeminado de don Diego, al igual que ha hecho desde el principio de su descripción:

²¹ Cañizares, *El dómine Lucas*, p. 506.

²² Moreto, *El lindo don Diego*, p. 356.

²³ Hay excepciones en que el figurón se casa. Ver Ontiveros, 2009, pp. 154-155.

²⁴ Hermenegildo, 1989, p. 511.

²⁵ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

MOSQUITO Mira que es lindo el don Diego y tiene
más que de Diego de lindo²⁶.

Además de hacer énfasis en la vanidad del figurón, en el lenguaje coloquial referirse a alguien como «novillo» sirve para hablar del hombre al que la mujer le es infiel. Esto ocurre en la obra, ya que la dama tiene una relación con otro galán. En otra parte de la presentación se le equipara con otro animal: un mulo, es decir, con una mezcla entre caballo y burra que casi siempre es estéril. Por medio de las comparaciones se insiste en su falta de masculinidad.

MOSQUITO Con su bigotera puesta
estaba el mozo garifo
como mulo de harriero²⁷.

En *El dómine Lucas* se dice de manera burlona y despectiva que don Lucas es una fiera, por lo que se identifica al galán con un animal no domesticado. Sumado a ello se aclara que la dama está dispuesta a renunciar a todos sus privilegios con tal de no casarse con él:

D. ENRIQUE Leonor, que por no verse
en las manos de una fiera,
título y dote gustosa
cede en su hermana pequeña²⁸.

Uno de los momentos más cómicos de la presentación del figurón es la parte en que se incluye un ejemplo de la forma en que actúa el personaje, para ello se introducen pequeños cuentos. En *El castigo de la miseria* se incluyen varias narraciones en las que se da cuenta de la manera en que el protagonista consigue comida, vino y cera para alumbrarse.

D. ALONSO El vino, que nunca compra,
va con humildad devota
a ayudar dos o tres misas,
y el que en cada uno le sobra
y él sisa antes, en un frasco
que trae oculto acomoda²⁹.

Don Marcos es tan miserable que en lugar de comprar vino, lo roba. Esto sería en sí mismo una actitud impensable en un caballero, pero imaginar a un galán llevarse vino de la iglesia resulta aún peor. El tono en que se hace esta crítica es cómico, no tiene un fin moral, de modo que se dice que el galán va con «humildad devota» para acentuar su actitud ridícula. En el teatro del Siglo de Oro los criados son los que llegan a «sisar»,

²⁶ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 352.

²⁷ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

²⁸ Cañizares, *El dómine Lucas*, p. 506.

²⁹ Hoz y Mota, *El castigo de la miseria*, p. 197.

hacerlo coloca a don Marcos en un mundo regido por un código bastante laxo que dista mucho del código del honor de los caballeros.

Incluir una narración en la presentación es un recurso muy efectivo, pues no sólo se enumeran los defectos del personaje, sino que se hace que el espectador lo imagine en «acción». Mosquito, en *El lindo don Diego*, cuenta cómo ha sido la mañana que ha compartido con el figurón y resume cuál es la finalidad de estas narraciones:

MOSQUITO Y porque mejor te informes
de quién es y de su estilo³⁰.

El gracioso de esta obra de Moreto da muchos detalles: desde cómo estaba vestido el figurón, hasta cuánto se tardó en estar listo para salir. Esto lo hace para mostrar que el defecto más sobresaliente de don Diego es la vanidad. Así, se hace énfasis en el tiempo desmedido que dedica en arreglarse: tres horas en ponerse la ropa, tres horas más en peinarse y otras tres en ponerse la capa y las armas.

MOSQUITO Salió a vestirse a las cinco,
y en ajustarse las ligas
llegó a las ocho de un giro³¹.

El gracioso se vale de la hipérbole para ser cómico y delinear los rasgos del personaje. La narración concluye con una cita del propio don Diego, en la que dice que se vistió de manera apresurada. El contraste entre la realidad y la percepción del personaje dejan ver su necesidad.

MOSQUITO «para mí es una muerte
cuando de prisa me visto»³².

Otro recurso que se utiliza para presentar a los figurones es hacer una enumeración que sintetiza los múltiples defectos del personaje. Un ejemplo es el de *Entre bobos anda el juego*:

CABELLERA [...] no es galán,
mal poeta, peor ingenio,
mal músico, mentiroso,
preguntador, sobre necio³³.

También es frecuente encontrar enumeraciones opuestas a estas, en las que lo que se describe son las cualidades de otro galán. Eso hace que, a través del contraste, destaquen aún más los defectos del personaje. En *Entre bobos anda el juego*, Cabellera habla del primo del figurón después de haber presentado a don Lucas.

³⁰ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

³¹ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

³² Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

³³ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

CABELLERA Es el mejor caballero,
 más bizarro y más galán
 que alabar puede el exceso³⁴.

En *El lindo don Diego* se habla de don Mendo de manera similar:

MOSQUITO galán, discreto, advertido,
 cortés, modesto y afable³⁵.

Los defectos «internos» de los figurones se reflejan en su físico y en su forma de vestir. El vestuario es un elemento central para caracterizar a un personaje teatral. En el caso de estos galanes las didascalias explícitas e implícitas muestran que el traje del actor tiene que ser ridículo: «*Salen don Marcos, de figurón, con golilla y muy colérico*»³⁶.

En algunas de las presentaciones se hace énfasis en la forma estafalaria en que viste el figurón:

MOSQUITO Él es tan rara persona,
 que como anda vestido,
 puede en una mojiganga
 ser figura de capricho³⁷.

En la descripción del personaje se habla de su «mal talle» y, en ocasiones, se describen partes de su cuerpo «bajas» y funciones fisiológicas³⁸. Dicha degradación se observa en *Entre bobos anda el juego* donde se hace un minucioso retrato de los pies con juanetes del galán.

CABELLERA los pies un poquito luengos,
 muy bajos de empeine y anchos,
 con sus Juanetes y Pedros³⁹.

También Cabellera describe las funciones orgánicas del personaje, en particular, lo relacionado con la defecación:

CABELLERA que come tan poco el tal
 don Lucas, que yo sospecho
 que ni aun esto podrá dar,
 porque no tiene excrementos⁴⁰.

³⁴ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 19.

³⁵ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 352.

³⁶ Hoz y Mota, *El castigo de la miseria*, p. 198.

³⁷ Moreto, *El lindo don Diego*, pp. 352-353.

³⁸ «La burla y la sátira se desarrollan, pues, en los terrenos del infrarrealismo (opuestos a la idealización positiva de los géneros cortesanos, amatorios o caballerescos), propios de la amplia literatura de risa y crítica [...]. Las realidades evitadas cuidadosamente en la poesía seria y 'elevada' constituirán el fundamento de la satírica y burlesca» (Arellano, 2003, p. 161).

³⁹ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

⁴⁰ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

En algunos casos se concluye con un consejo en el que se le dice a la dama que no se case con el novio oficial y en otros, se sobreentiende:

CABELLERA y pues sois discreta, os ruego
que antes que os vais a casar
miréis lo que hacéis primero⁴¹.

Los personajes reaccionan ante lo que oyen de diversas maneras, en ocasiones se muestran sorprendidos. Eso ocurre en *El castigo de la miseria*:

D. AGUSTÍN ¡Raro hombre!
DÑA. ISIDORA ¡Extraña miseria!⁴²

Por su parte, doña Inés en *El lindo don Diego* no cree que su padre la pueda casar con un galán con tales defectos.

DÑA. INÉS ¡Ay, don Juan! Con estas nuevas
es menos ya el temor mío,
pues mi padre no es posible
que me entregue a este martirio⁴³.

La principal función de la presentación del figurón es caracterizar al personaje antes de su aparición en el escenario. La descripción prepara a los demás personajes y al propio público para ver a un galán cómico. Debido a ello se crea suspenso por comprobar si el personaje tiene tantos defectos como se ha anunciado.

Las presentaciones del figurón que se analizaron comparten varios elementos tanto en el contenido como en la forma de hacerlo. En estos diálogos se muestra al espectador que el figurón será el centro de las acciones dramáticas y que su función es ser el obstáculo en una relación. Este galán se construye como «el otro» y es rechazado por los demás personajes, ellos idearán una burla para excluirlo al final. Dentro de la estructura dramática de las piezas, el galán cómico es el elemento que crea el conflicto y el orden se restaura al dejarlo soltero. Un elemento que define al figurón es que no modifica sus defectos, de modo que lo que se anuncia en la presentación se mantiene de principio a fin de la obra.

En la primera descripción del personaje se percibe la manera en que añadir un figurón modifica la comedia de capa y espada. Para Hermenegildo, uno de los cambios más importantes en la comedia de los calderonianos es que el “loco carnavalesco” se encarna en el personaje del señor y no en el del criado⁴⁴. «Al producirse el desplazamiento y la mutación del rol (gracioso), se reorganiza toda la red de relaciones que constituyen el tejido dramático de la comedia»⁴⁵. Se dan así obras en que los personajes considerados serios (dama, galán, barba) actúan de forma cómica, con lo que

⁴¹ Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, p. 18.

⁴² Hoz y Mota, *El castigo de la miseria*, p. 197.

⁴³ Moreto, *El lindo don Diego*, p. 353.

⁴⁴ Hermenegildo, 1989, p. 505

⁴⁵ Hermenegildo, 1989, p. 525.

queda muy lejos la división tajante entre el mundo de los señores y el de los criados⁴⁶. Dicha modificación a la comedia de capa y espada hace que se creen nuevas convenciones para las obras con figurón. Tal es el caso de la presentación del personaje, que da un tono eminentemente cómico a las obras y centra la mirada del espectador en los defectos ridículos del personaje.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- , «Estudio», en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2003.
- CAÑIZARES, José de, «El dómine Lucas», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, ed. Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 49), 1951.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 2002, 2 vols.
- DI PINTO, Elena, «Las hechuras del figurón: (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 221-248.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Para un estudio del figurón», *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8, 1989, pp. 503-526.
- HOZ DE LA MOTA, «El castigo de la miseria», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega II*, ed. Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 49), 1951.
- LANOT, Jean-Raymond, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 131-148.
- MORETO, Agustín de, «El lindo don Diego», en *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 39), 1950.
- ONTIVEROS, Adriana, *Caracterización y funciones de galanes cómicos en obras de dramaturgos calderonianos*, México, UNAM, 2009. Tesis doctoral.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, «Entre bobos anda el juego, don Lucas del Cigarral», en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 54), 1952.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, ed. Ignacio Arellano, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra, 2003.

⁴⁶ «En la comedia cómica se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro», Arellano, 1994, p. 105.

El modelo dramático en evolución de Lope de Vega como marco constructivo de sus comedias genealógicas

Mayra S. Ortiz Rodríguez

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

F. Weber de Kurlat¹, al analizar el corpus textual de comedias de Lope de Vega, habló de dos períodos dramáticos discernibles entre sí, considerando el abordaje de los tópicos y las cuestiones formales. De ese modo abrió un camino para que las últimas líneas de investigación y aproximaciones de la crítica —entre las que se encuentran los trabajos insoslayables de J. Oleza², F. Pedraza Jiménez³ y M. G. Profetti⁴— afirmen la existencia de un modelo dramático en evolución escindido en una periodización tripartita. Esas tres etapas fueron identificadas *ut supra* como Lope-preLope, Lope-Lope y Lope-postLope. La evolución dramática de los distintos períodos se ligó a un proceso de madurez escritural, a la búsqueda de su propia afirmación como dramaturgo y a la formación de un espectador capaz de decodificar las propuestas cada vez más complejas de Lope de Vega; todo ello constituye una prueba irrefutable de la progresión de un modelo teatral fijado en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Los estudios de Teresa Ferrer Valls⁵ agrupan a una serie de comedias que denominó como «genealógicas», y que dividió en cinco categorías: a) dramas de hazañas militares, b) dramas de la privanza, c) dramas de la identidad real perdida, d) dramas de la honra y e) materia genealógica y género cómico. Pero la aparente unidad de estructura argumental y temática que podría caracterizar al corpus de «dramas de hechos

¹ Weber de Kurlat, 1976.

² Oleza, 1986, 1997 y 2003.

³ Pedraza Jiménez, 1998 y 2003.

⁴ Profetti, 1992, 1997 y 1999.

⁵ Ferrer Valls, 1998 y 2001.

famosos»⁶ no es tal. Esa ilusoria afinidad temática en realidad encubre, más que evidenciarlas, matrices de producción y recepción muy diferentes; si bien en todas aparece la referencia al personaje histórico, no todas tienen el sesgo de la misma ideología. La construcción de los textos, la composición estrófica, la concepción estética, la finalidad artística, en fin y centralmente, el horizonte de recepción, no permite ver una unidad entre esos cinco tipos de texto. Por otra parte, salvo los trabajos de T. Ferrer, existe cierto vacío en torno al análisis en conjunto de esas obras compuestas mayoritariamente por encargo.

Aquí se propone que la matriz semiótica y la matriz cultural sobre las que se construyen las comedias genealógicas presentan nudos problemáticos que se relacionan con las transformaciones de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XVII; y aunque los elementos de exaltación o reivindicación genealógica constituyen la base de estas obras, los rasgos alternativos sufren determinadas modificaciones a través de la evolución del modelo dramático de Lope de Vega. Surge entonces la necesidad de elaborar un estudio integral del género, a partir del funcionamiento de los códigos semióticos del texto y de su inscripción ideológica en el discurso cultural. Para dilucidar estas relaciones en un aparente corpus homogéneo, se propone un abordaje de estos textos desde un estudio específico a partir de las aportaciones de los tratadistas así como de la dramaturgia y sus estrategias, es decir, desde el concepto de «práctica escénica»⁷, considerando que esta práctica social es compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos. El análisis abarca diversos ejes, en los que la semiótica cultural resulta imprescindible para operar en el campo de las formas espectaculares cortesanas y permite plantear la pertinencia de una categoría, *texto escénico cortesano*.

En consecuencia, dado que el conjunto dramático de comedias genealógicas difiere radicalmente del resto de las obras del dramaturgo, en primer término aquí se cuestiona si responde al modelo en evolución de Lope. A fin de abordar esta problemática, se ha efectuado un trabajo confrontativo entre obras de períodos diversos que pertenecen al mismo subgrupo dentro de la producción genealógica. En este caso, el subgrupo es el denominado por Ferrer como «Dramas de hazañas militares», el más representativo y más amplio de Lope, que presenta las proezas del fundador o personaje destacado de un linaje. Así, se produce una exhibición de hazañas para demostrar el valor personal del héroe y su recompensa, lo cual conlleva una serie de características que emparentan a todo el subgrupo. Sin embargo, aparecen llamativas divergencias si se contrastan dos obras de períodos diferentes. A modo de ejemplo, sirva referir a dos comedias de título por demás similar: *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, de 1604⁸ y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdova*⁹ (en la comedia autógrafa Lope señala su composición en 1622). La primera de ellas, ubicada en la frontera entre las etapas Lope-

⁶ Oleza, 1997.

⁷ Oleza, 1986.

⁸ De acuerdo con el estudio de Morley y Bruerton, 1968.

⁹ De ambas obras se utilizaron las ediciones elaboradas por Marcelino Menéndez Pelayo, 1963 [1890-1913] y por Emilio Cotarelo y Mori, 1916-1930. Las referencias de citas textuales corresponden a las *Obras de Lope de Vega* editadas por la Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), 1943, Tomo CCXXXIII «Crónicas y leyendas dramáticas de España».

preLope y Lope-Lope, trata sobre la conquista de la isla de Longo contra los turcos; en el caso de la segunda, producida en el último período dramático de Lope, aborda una de las victorias en Flandes contra los protestantes alemanes. Estas obras comparten además ciertos rasgos que las unen dentro de este subgrupo: por un lado, la parte notable del título que tienen en común se remite a que en ambas se hace referencia a una única gran hazaña bélica que concentra la acción; por otra parte, las dos comedias seleccionadas tienen como protagonistas a personajes de la nobleza encumbrada, razón por la cual el valor se da por sentado, al pertenecer a una familia aristocrática.

Además de los rasgos temáticos mencionados, también comparten determinadas características que funcionan como constantes en el subgénero; sin embargo, las mismas sufren ciertas modificaciones, dado el avance en el modelo dramático en evolución de Lope. En cuanto a la presentación del conflicto, en las dos comedias, antes que los nobles españoles cuya hazaña será eje del enredo, aparece en acción el enemigo, es decir, turcos y luteranos respectivamente. A partir de allí, en ambas hay continuos alardes nacionalistas: dado que el tema de conflicto es el orgullo de patria, aparece una consecuente exaltación de la monarquía, la religión y el nacionalismo. Así, en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* se insiste «Por Filipo y España»¹⁰, el mandato de Felipe III es constante; Don Gonzalo hace lo propio al decir que su lucha es por el rey Felipe pero antes por Dios¹¹. La religión aparece como una fuerza de acción que conduce ambas proezas justamente contra diferentes herejes, de modo que el Marqués cree tener buena ventura dadas las fechas del cristianismo¹²; además a éste se encomienda, y en él deposita su Fe y el honor de España y de su Rey. Estos valores se reiteran en las arengas del Marqués como así en las de Don Gonzalo. En la última obra se lleva esto al extremo, dado que hay un personaje noble que evoluciona a causa de estos valores: Don Juan se vuelve más devoto, y asocia este cambio con la honra y con su país¹³. Estas concepciones son sintetizadas por el propio Don Gonzalo al pronunciar «Daré a la Iglesia Honor, a mí memoria, / a España fama, y a Felipe Gloria»¹⁴. De dicha expresión se desprende otro de los móviles de las hazañas de los protagonistas: la fama. Para el Marqués de Santa Cruz el objetivo explícito de su proceder es regresar con honra y reconocimiento, y su preocupación inmediata al triunfo es que se avise al Rey¹⁵. Pero si en el caso del Marqués la fama previa pertenece a su linaje y no a su persona, Don Gonzalo, en cambio, ya posee renombre propio. Una variación que se produce entre la obra de los períodos iniciales y la del último se da ya que, en la primera, el protagonista busca ostensiblemente una hazaña para concretar y así pasar a la fama y ser consecuente con la victoria de su padre, de modo que hasta parece forzada la búsqueda de una acción bélica, que podría ser esa o cualquier otra. Por el contrario, a Don Gonzalo la hazaña le es solicitada porque es necesaria, con un complejo conflicto político-religioso de fondo.

¹⁰ Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 247 y p. 248.

¹¹ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 329.

¹² Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 247.

¹³ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 329, 335 y 336.

¹⁴ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 312.

¹⁵ En ese momento ordena que «Corra la fama parlera / a España». Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 255.

En ambas comedias, el discurso es vehículo para destacar no sólo los valores antes mencionados, sino también a otra institución fundamental de la monarquía: la nobleza. Hay una grandilocuencia trasladada a la construcción de la imagen de todos los nobles, aún los que no intervienen en el evento en cuestión; en la segunda comedia ello se profundiza al hacer largos listados de nobles destacados en acciones de batalla, posiblemente porque se refuerza lo expuesto por Lope en otras obras, de modo que hasta se menciona al Marqués de Santa Cruz. Respecto de los que sí participan, también se destaca en extremo su valor en ambas comedias, ya en la mención uno por uno que el Marqués hace en sus arengas¹⁶, ya en *La nueva victoria de Don Gonzalo...*, desde la escena inicial, donde Don Juan enarbola el nombre de todos los caballeros que van a la guerra y sus cualidades¹⁷. Así, se establece una visión épica de la hazaña y de quienes intervienen en ella. Aún cuando el Marqués no ha entrado en acción y no sabe cuál será su proeza, los músicos llamados por el jefe turco cantan un romance sobre el padre del caballero en el que lo nombran como «famoso Bazán», y la dama cautiva construye una imagen del Marqués basada en su poder y su gracia¹⁸. Al momento del ataque, un criado hace una lista de militares que lo acompañan en la que, al igual que en la épica, cada nombre es adosado con un rasgo distintivo virtuoso¹⁹. Algo similar ocurre en las arengas de Don Gonzalo, quien además es considerado como un héroe épico por sus propios opositores, como Madama Laureta, que al hacerlo cela al propio Mansfelt²⁰.

Es destacable que esta visión épica también se traslada a la configuración del enemigo, al menos en la obra inicial. En *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* los epítetos épicos también se refieren al jefe Aradín, mayormente y con arrogancia desde sus propios parlamentos, en los que se autoproclama como «famoso y Gran Señor» y anuncia que «en lo que mi gusto agrada / soy poderoso y terrible»²¹, con un evidente discurso grandilocuente sobre su poder de acción, en el que hasta indica que puede mover elementos de la naturaleza. Este discurso es consecuente con la construcción de una imagen positiva de la alteridad, puesto que reconocer los méritos de los oponentes implica considerar la grandeza de la victoria sobre ellos²². El enemigo, así, tiene virtudes aunque nunca es impecable, dado que su falta de Fe cristiana prima sobre cualquier rasgo positivo. Esta alteridad suprema se va diluyendo en la obra de la última etapa, posiblemente dado que al ya tener renombre el héroe, no hace falta reforzarlo a través de la grandeza de sus oponentes. De esta manera, Don Gonzalo llega a proclamar los nombres de sus enemigos como insultos²³ y, pese a que va creciendo el contraste de fuerzas a favor de sus enemigos, nunca duda de su victoria.

¹⁶ Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 252.

¹⁷ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 301 y 302.

¹⁸ Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 215.

¹⁹ Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 241.

²⁰ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 331 y 332.

²¹ Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 203 y 206.

²² Como ha destacado Ruiz Ramón (1993, pp. 62-63) respecto del *Arauco Domado* de Lope, se genera una «perspectiva enaltecedora o magnificadora» para «ambos contendientes [...] ciertamente la grandeza de los españoles exige para poder causar admiración la grandeza de los antagonistas indios, sin la cual aquellos no alcanzarían la suficiente altura heroica». Aquí el virtuosismo del otro no alcanza los extremos de Caupolicán, pero tampoco los líderes presentados tenían su peso.

²³ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 337.

Al respecto, otra modificación que se produce en la última obra es que el protagonista reivindicado es virtuoso pero no por ello se cae en la adulación hiperbólica del primer período. Varios personajes se dirigen al Marqués de Santa Cruz con una desmedida admiración de su figura y la de su padre (esto llega al extremo que la naturaleza le reconoce vasallaje²⁴). En el caso de Don Gonzalo, la hipérbole disminuye dado que todos remiten a victorias ya alcanzadas y no a la adulación vacía, aunque se destaca constantemente que la Fortuna lo acompaña. Pero su valoración se remite a hechos concretos, como lo es la desventaja repetida en el número de fuerzas respecto de sus contrincantes, frente a la cual pares y enemigos destacan el hecho de ser osado y temerario. Es notorio, además, que en esta comedia respecto de la anterior hay mayores referencias al protagonista cuando no se encuentra en escena y, así, la acción concreta se refuerza con el discurso, contrariamente a lo que ocurre con el Marqués.

Otra característica de los dramas de hazañas militares que se modifica a medida que avanza el modelo dramático de Lope es que la acción bélica suele ser episódica, es decir, la exhibición de los méritos del protagonista deja una «impresión de desmadejamiento»²⁵. Dicha impresión es absolutamente palpable en la primera obra, dado que si la hazaña parece forzada y hasta “artificial”, ello mismo se traslada a su presentación estructural: en la primera jornada sólo tiene lugar la contextualización de los hechos (lugar e historia del linaje por Fátima); en la segunda, se da la decisión de la hazaña a través de un sueño con alegorías; y en la última aparece la concreción de la hazaña. En cambio, al poseer victorias previas y ser parte de un profundo conflicto político-religioso, la trama de la obra sobre Don Gonzalo se presenta de modo mucho más intrincado; la problemática contra los luteranos ya está instalada cuando el protagonista es convocado y la acción bélica no parece forzada, dado que la misma es reflejada por personajes muy disímiles de ambas facciones, que transitan por una posada y no se presentan antitéticos en la toma de posición frente al conflicto, sino que van matizando sus elecciones.

En suma a ello, si los lances amorosos no vertebran la acción sino que son ingredientes que sólo se esbozan, este aspecto también sufre una modificación en la segunda obra. *La nueva victoria del Marqués...* presenta una historia de amor que queda inconclusa, basada en celos y reproches, y un bosquejo de lo mismo se genera entre la mujer combatiente y un soldado. En cambio, en *La nueva victoria de Don Gonzalo...*, el disparador de la acción es una historia de amores y desencuentros corriente en la estética de Lope, que sí tiene concreción final. Esta modificación es consecuente en la construcción de la imagen de la mujer guerrera, la cual constituía en escena un atractivo particular para el espectador dado que se le otorgaba al sujeto femenino un papel social no habitual. Pero ello también parece ser fortuito en la primera comedia, dado que la mujer disfrazada en combate acude a la guerra por la lucha en sí misma o sin motivo explícito; mientras que en la segunda obra la dama lo hace siguiendo a su amado y en busca de reconciliación.

²⁴ Cuando Carpio efectúa una relación del viaje y de la conformación de estrategias de combate, expresa: «Las ondas, reconocidas, / humillábanse, bajando / las cabezas, y hasta el fondo / de los cristalinos campos». Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 249.

²⁵ Ferrer, 2001, p. 9.

Respecto de los elementos constitutivos del *texto espectacular*, es decir, la consideración de aquellos factores que se conjugan para llevar el texto dramático a la puesta en escena, también se observa una modificación en su densidad y valor simbólico. En la hazaña del Marqués priman los índices escénicos sonoros²⁶ que remiten al ámbito militar, y los hábitos con cruces del ámbito religioso. Su imagen es tratada con superioridad al aparecer a hombros de dos galeotes turcos; las alegorías de la religión y la victoria, sobre un castillo y una galera respectivamente, también representan gran simbolismo. Por lo demás, el resto de los signos se articulan a través del discurso y no de marcas en la puesta en escena. En el caso de la acción bélica de Don Gonzalo, es notoria una mayor profundización en el empleo simbólico en torno a los valores individuales del noble y a su causa religiosa, que exceden constantemente el discurso y se trasladan a la acción. Si un parlamento de Don Juan vincula semióticamente al fuego con la causa cristiana y hace uso de varios símbolos más²⁷, los mismos también priman en los signos escénicos no verbales: Don Gonzalo aparece leyendo como índice²⁸ de su instrucción, y luego escribe él mismo la relación de sus batallas; el Obispo de Ostald, eje intelectual del proceder militar protestante, es herido en una mano y deben amputarle el brazo, en el momento en que sus facciones pierden el combate²⁹; se hace una puesta en escena de la victoria, y la Infanta regala símbolos patrios españoles y religiosos³⁰.

Pero más allá de estas pautas de modificación, aparecen una serie de rasgos que indican no sólo una transformación sino una transgresión en las convenciones teatrales vigentes en aquel momento. Uno de ellos es el esbozo de una pérdida en el decoro. Con relación a la proxemia, en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* siempre se indica que las peleas y matanzas tienen lugar fuera de escena; por el contrario, en *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, poco a poco tal indicación se va diluyendo: si en un comienzo dos galanes se acuchillan dentro, en el Segundo Acto los criados lo hacen en escena, y uno de ellos mata a un flamenco allí sobre el cierre del conflicto³¹. Sin embargo, la transgresión no es absoluta dado que uno de los caballeros comienza a reprimir al criado ante tal accionar, pero la reprimenda pasa a un segundo plano ante el anuncio de la victoria, y así la pérdida del decoro cobra espacio sin mayor reflexión sobre ella. Del mismo modo, en la primera obra aparece un bosquejo de lo que más tarde será la figura del criado materialista con Maltrapillo, quien insiste en su búsqueda de vestimenta y comida³². Este tipo en la obra más tardía se concreta y además se profundiza: Bernabé, con un guiño de humor, dice que arrasará al enemigo no combatiendo sino comiendo, pero además en sus parlamentos se conjuga como perspectiva crítica sobre la sociedad madrileña e indica a su amo lo que es moralmente correcto³³. Así, el criado pasa a tener un rol fundamental de voz de conciencia, pero su imagen no puede ser superior a la de su amo y se matiza con dichos rasgos de

²⁶ Se siguen las referencias sobre la representación efectuadas por Kowzan, 1969.

²⁷ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 324 y 325.

²⁸ Acerca de las disquisiciones entre los conceptos de índice, ícono y símbolo, ver De Toro, 1987.

²⁹ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 344.

³⁰ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 345 y 346.

³¹ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 339.

³² Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 228.

³³ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 315.

materialismo y a su vez con faltar a la verdad en reiteradas oportunidades. Pero la transgresión se da puesto que el criado no es el único que peca en este sentido, sino que también lo hace el noble: Don Juan manifiesta no ir a la guerra por convicción sino porque los demás lo hacen, y, estando en ella, se preocupa por su alimentación en lugar de hacerlo por el combate³⁴. Sin embargo, esto es atenuado (el noble, por definición, debía ser superior a sus vasallos) dado que el caballero evoluciona para luego concebir a la guerra como un deber y así convertirse en un personaje valeroso, al punto que además se vuelve más devoto y proclama a la honra y a su país como estandartes.

Finalmente, si Ferrer expone que en los dramas de hazañas militares hay una falta de enredo a favor de un didactismo programático³⁵, es decir, si se constituyen como parte de un programa conservador de los privilegios de la nobleza, es posible establecer que ello se matiza en el último período dramático, puesto que las chispas de pensamiento crítico van *in crescendo* y la nobleza por momentos pierde su carácter de impecabilidad. En *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* sólo hay denuncias incipientes acerca de las malas condiciones en las que se encuentran los remeros en las galeras y acerca de las penurias de la guerra³⁶. En *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, Lope va un poco más lejos y se expone que los nobles que no van a la guerra son considerados cobardes y por ello lo hacen, y no por convicción real³⁷; el criado, como voz de la conciencia, indica que el motor de la acción muchas veces es simplemente el *qué dirán*, y mientras que su amo reniega abiertamente de la milicia, él denuncia problemáticas vigentes como la ostentación en la Corte o la violencia de género³⁸.

En conclusión, en cuanto al análisis comparativo del corpus textual, aparecen ciertos ejes que determinan la diversidad de las comedias genealógicas a medida que se avanza en el modelo dramático en evolución. Ello posiblemente se relaciona además con la densidad de la ambición de Lope de obtener el puesto de cronista real, aspiración que no alcanza en ninguna de las dos oportunidades en que se libera esta plaza. Por este motivo es probable que decayeran poco a poco sus intenciones apologéticas, dado que la adulación dramática va perdiendo su sentido a medida que se desdibujan sus probabilidades de conseguir el lugar anhelado, pero a la vez que merma aparecen ciertas marcas de trasgresión respecto de sus valores oficialistas de religión y monarquía. Así, el abordaje del panegírico, y dentro de éste, la cuestión de cómo se crea la imagen a reivindicar, presentan diferencias constitutivas en la progresión del modelo. Por ello, en el caso de los dramas de hazañas militares, es limitante decir que cuadra la expresión «Aquí no hay representación, sino cuchilladas»³⁹, dado que aquí se ha considerado que, desde los puntos de vista ideológico-cultural tanto como desde el análisis de la semiosis teatral, estas obras presentan matices evolutivos de gran significancia. Si bien la mayoría requiere una gran parafernalia y despliegue abundante en escena, son disímiles tanto en sus mecanismos constructivos como en los elementos que entran en juego en torno a la

³⁴ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 320.

³⁵ Ferrer, 2001, p. 14.

³⁶ Lope de Vega, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, p. 225.

³⁷ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 306.

³⁸ Lope de Vega, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, p. 334 y 341.

³⁹ Ferrer indica que a todo el conjunto le cabe la expresión de Lope, exigencia que el dramaturgo planteaba en una de las acotaciones de *El asalto de Mastroque* (Ferrer, 2001, p. 7).

representación. Por ello, en lo que respecta a la dramaturgia, se ha adoptado el concepto de *práctica escénica* con un doble abordaje: desde la *semiótica teatral* que considera al texto dramático y al texto espectacular como dos fenómenos diferentes pero asociados, y desde la valoración del teatro, fundamentalmente, como una *práctica social*. Es que estas piezas, en lo que respecta a su temática relacionada con el linaje constituyen un campo problemático de la estética cultural del Barroco. Son encrucijadas en las que entran en contacto las transformaciones dramáticas, retóricas, los cambios conceptuales, los sentidos que se le asignan al panegírico y la práctica teatral en el contexto cortesano.

Referencias bibliográficas

- DE TORO, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, 10, 1998, pp. 215-31.
- , «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, ed. Castilla Pérez y González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- KOWZAN, Tadeusz. «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» en *El teatro y su crisis actual*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969.
- MORLEY, G. y BRUERTON, C. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan. «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. Joan Oleza, London, Tamesis, Books, 1986, pp. 251-308.
- , «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- , «El Lope de los últimos años y la materia palatina» en *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87-89, 2003, pp. 603-620.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. «Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega», *Criticón*, 74, 1998, pp. 109-204.
- , *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- PROFETI, Maria Grazia, «Essere vs apparire nel teatro barocco», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 32-42.
- , «El último Lope» en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, ed. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- , «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega» en *Nell'officina di Lope*. Firenze, Alinea editrice, 1999, pp. 11-44.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, Introducción: «Visión problemática del descubrimiento y la conquista» en *América en el teatro clásico español*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1993.
- VEGA, Lope de, *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913.
- , *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1916-1930.

—, *Comedias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1943.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 12, 1976, pp. 111-131.

La comicidad en la comedia de capa y espada calderoniana

Carmen Josefina Pagnotta

Universidad de Buenos Aires¹

En el Siglo de Oro, no se contó con una normativa que delineara la forma modélica «capa y espada», sino que ésta se fue forjando paulatinamente con el quehacer de los grandes escritores que sintieron especial predilección por ella: Lope de Vega y Tirso de Molina, entre los más famosos, hasta la consagración definitiva del subgénero con los significativos aportes de Calderón de la Barca.

Las estrategias elaboradas por los dramaturgos fundan los soportes de su intriga en las acciones de los personajes pertenecientes a la nobleza menor o urbana, cuyos amores son obstaculizados por la incompreensión paterna o por los celos de los rivales. En este «combate», la comicidad adquirirá una importancia trascendental, por ello me detendré especialmente en la presentación y funcionalidad de los recursos más significativos que le dan sentido, que se ilustrarán con pasajes de las distintas piezas.

La acción dramática de estas comedias transcurre en el *hic et nunc*, en un tiempo cercano al de la representación y en lugares fácilmente reconocidos por el espectador, como las ciudades españolas, aunque Madrid fuera la más acreditada en las tablas. Los sitios emblemáticos de cada una de las urbes son asiduamente frecuentados por los personajes, quienes también se mueven por sus calles y por los interiores de las casas solariegas. El espacio doméstico se tenía por el más apropiado para las mujeres, adonde ellas realizaban tareas adecuadas a su condición, mientras la figura parental (un padre, un hermano) las custodiaba celosamente, en su deseo de preservar intacto el honor de la familia.

¹ El presente trabajo surgió del proyecto colectivo UBACyT 154 "La construcción de la comicidad en el teatro del Siglo de Oro. Dimensiones lingüísticas, dramáticas y metaliterarias", que dirige la Dra. Melchora Romanos en la Universidad de Buenos Aires.

Las damas, sin embargo, contaban con el ingenio necesario para infringir las severas disposiciones impuestas por quienes pretendían mantenerlas confinadas dentro de las viviendas. Secundadas por las criadas, las damas se arriesgaban a pasear por las calles, por los parques, pues el afuera estaba destinado solamente a los varones.

Las jóvenes, ataviadas «de corto y tapadas», cuyo vestido mostraba la punta de los pies —mientras la cabeza, cubierta por un manto, dejaba libre un ojo— se hacían irreconocibles y podían evitar la vigilancia de sus custodios, para abandonar el hogar. Ocultas tras este atuendo, conseguían liberarse y realizar acciones inusitadas para su condición femenina: acercarse a los galanes pretendidos, confundirlos con sus movimientos, con sus voces disimuladas, con sus parlamentos. La presencia de las «tapadas de medio ojo» se explotó en la comedia áurea debido a su potencialidad cómica. Doña Clara (*Mañanas de abril y mayo*)² pasea cubierta, junto a la criada Inés, por el parque del palacio de Madrid para contrariar un pedido de su enamorado don Hipólito. Este, las encuentra allí y desconociéndolas, las aborda con su amigo don Luis. La decisión de la dama, de exhibirse por el espacio público, causará todos los enredos que se desarrollarán a lo largo de la comedia.

Aunque el motivo del disfraz no se utilice en este grupo de obras intensivamente solo como vestidura que sirve para brindar una apariencia diferente, la escena de teatro en el teatro montada por doña Ángela (*La dama duende*), según la didascalia explícita, «Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua, y haciendo reverencia todas, sale Doña Ángela ricamente vestida»³, compone una verdadera mascarada ideada por la dama para presentarse ante don Manuel.

En los textos analizados, no encontramos escenas de travestismo femenino. En tanto que en ciertas obras de otros comediógrafos era frecuente advertir la presencia de la mujer vestida de hombre para acercarse a su rival en amores, con distintas intenciones. Aparece sí un solo caso de hombre oculto con ropas de mujer, situación que moviliza a risa, por lo ridículo. El gracioso Mosquito (*El escondido y la tapada*), para poder escapar sin ser visto y rescatar con ayuda externa a su amo César, se apropia del ropaje de una criada, «[...] un vestido inhumano / que a media pierna me viene» (II, 695, a). Don Diego lo confunde con la protagonista y se conduce de ella. En aparte piensa: «¡Pobre señora afligida, / aún a hablarme no se atreve!», (II, 695, a), por eso la acompaña hasta la calle.

En la comedia de capa y espada, el fingimiento de la verdadera personalidad era un recurso muy frecuente para enmarañar la trama, mantener el suspenso y desplegar escenas cómicas, juego del que no solo participan las damas sino también los galanes y sus respectivos criados.

En el *corpus* trabajado, encontramos otros modos mediante los cuales los personajes aparentan lo que no son ante sus interlocutores y crean desconcierto en ellos. Don Diego Osorio, en la comedia *Hombre pobre todo es trazas*, se apropia de la figura del soldado don Dionís Vela para tener oportunidad de festejar a dos amigas, casi simultáneamente, con la intención de no ser reconocido por ellas. Movilizado por el interés pecuniario,

² Mientras no se indique lo contrario, citamos los textos de Calderón por la edición de Ángel Valbuena Briones. El número romano indica la jornada, el arábigo la página y la letra, la columna.

³ Todas las citas de este comedia corresponden a la edición preparada por Fausta Antonucci de Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 103.

corteja a doña Clara utilizando su nombre verdadero, en tanto que con un seudónimo pretende a doña Beatriz, a quien admira por su ingenio y hermosura. Este caso de doble personalidad origina una serie de incidentes graciosos que se volverán contra el embustero, pues las damas lo abandonan por enamorados verdaderos.

La efectiva intervención del gracioso, frente a una situación comprometedor, origina un juego de equívocos que posteriormente entorpece la consecución de la mujer deseada. Morón, personaje de *El astrólogo fingido* y servidor de don Diego, inventa que su amo posee dotes adivinatorias. Con esta estratagema salva a la criada de doña María, pues la indiscreta servidora ha descubierto ante el galán un secreto que le había confiado su ama. Las cualidades sobrenaturales de don Diego cundirán por todo Madrid y, asistido por informaciones previas suministradas por su astuto servidor, podrá embaucar hasta a los descreídos. La broma más cruel y ocurrente recae sobre el escudero Otáñez. El inocentón, deseoso de abandonar el agobio madrileño y retornar a su terruño, creyendo que estaba montando un caballo verdadero, que lo llevaría por los aires más rápidamente, se deja engañar por Morón quien lo hace subir a horcajadas en un banco de jardín y le impide mirar. El asturiano queda burlado, cual otro don Quijote cuando cabalga a Clavileño, y comprueba con desilusión que no se ha movido del lugar de partida.

En el *corpus* dramático analizado, las damas, que hacen lo indecible por conquistar el amor de sus galanes, maquinan situaciones con las que enredan a todos los demás personajes para conseguir su propósito. Las protagonistas de *No hay burlas con el amor* se diferencian notablemente, al decir de don Juan pues

[...] no hay dos opuestos
tan contrarios, como son
las dos hermanas, haciendo
por instantes el estrado
la campaña de su duelo. (I, 498, b)

Leonor es sensata y está enamorada de don Juan; Beatriz —una culta latiniparla, ridícula no solo por su particular idiolecto, sino también por el comportamiento artificioso— reniega del amor. Los personajes se complotan para que don Alonso seduzca “de broma” a la afectada, con gran resistencia de las partes interesadas. La comicidad se subraya, sobre todo, en las palabras contrastadas que emiten los jóvenes sobre el amor, subvertidas inesperadamente con los cambios operados en ellos. La pareja doña Leonor-don Juan, termina abominándose; en tanto doña Beatriz-don Alonso, que renegaban del amor, se rinden uno al otro y la melindrosa latiniparla comprende sus antiguos errores. Los criados Moscatel e Inés, atrapados también por los vaivenes pasionales, siguiendo a sus amos, unirán sus destinos pues, como indica el paratexto del título, «No hay burlas con el amor».

Los desaguizados de doña Clara, dama de *Mañanas de abril y mayo*, como señora «tapada», «mujer tramoyera», provocan la confusión y los malos entendidos en los que tienen incidencia no solo los vestidos iguales de las protagonistas, sino también los enamoramientos equivocados o las interpretaciones incorrectas.

Con el propósito de eludir las severas disposiciones de quienes obstaculizan la libre circulación del amor, las parejas suelen aprovechar ingeniosamente los muebles y la

particular arquitectura de las viviendas. Las entradas dobles de la residencia de Laura, de la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, por las que ingresan y salen los personajes, son las generadoras de los enredos que surgen entre ellos.

Isabel, la criada de doña Ángela (*La dama duende*), le informa a su ama sobre la existencia de una alacena en el cuarto del huésped, que le permitirá verlo sin ser vista y se convertirá en la «base de la comicidad de la intriga»⁴, por su omnipresencia a lo largo de toda la comedia:

Por cerrar y encubrir
la puerta que se tenía
y que a este jardín salía,
y poder volverla a abrir,
hizo tu hermano poner
portátil una alacena.
Ésta —aunque de vidrios llena—
se puede muy bien mover. (I, vv. 585-592)

En principio, la joven no muestra demasiado interés por el pasadizo secreto, pero su entusiasmo irá incrementándose cada vez más, e ideará toda una serie de artilugios graciosos en cada una de las tres visitas. La primera vez, ama y criada aprovecharán la intromisión para revisar las maletas de los hombres. Ángela deja un billete con la inscripción: «Nadie me abra, porque soy/de don Manuel solamente» (I, vv. 995-996), mientras Isabel le juega una burla a Cosme al cambiar su dinero por piezas de carbón. El criado atribuye el revoltijo a la presencia de duendes; el amo, conocedor de su afición por la bebida, lo acusa a él. Sin embargo, cuando lee el billete, cambia de parecer:

Que ingenio y arte
hay para entrar y salir,
para cerrar, para abrir,
y que el cuarto tiene parte
por donde; y en duda tal
el juicio podré perder,
pero no, Cosme, creer cosa
sobrenatural. (I, vv. 1071-1078)

En las otras incursiones, el juego de luz-oscuridad dentro del cuarto será propicio para crear momentos divertidos en la actuación de los criados quienes, a pesar de estar juntos, no se advierten dentro de la habitación (II, vv. 1531-1730) o cuando Ángela, ignorante de la presencia de amo y criado es descubierta por ellos. Cosme piensa que Ángela es un diablo, Manuel la sabe mujer y queda enamorado de ella:

(*Llega y ásel.*) Ángel, demonio o mujer,
a fe que no has de librarte
de mis manos otra vez. (II, vv. 2080-2082)

⁴ Antonucci, «Prólogo», p. XLI.

Y desea saber quién es. La ingeniosa Ángela no declara su identidad:

Fuerza el decirlo ha de ser,
 porque no puedo llevar
 tan al fin como pensé
 este amor, este deseo,
 esta verdad y esta fe. (II, vv. 2160-2164)

Hasta que la misteriosa desaparición por la alacena, los deja desconcertados.

Como ya hemos comentado, la dama y el galán han tenido contacto también mediante intercambio epistolar. La correspondencia del burgalés divierte a doña Ángela y a su prima, pues el estilo resulta extraño al parodiar la adjetivación hiperbólica y los términos arcaicos de las novelas de caballerías.

El artificio de la alacena también es aprovechado en *No hay burlas con el amor*, por don Alonso y su criado Moscatel. Ante la inminente aparición del padre de la protagonista, deben encerrarse en el armario para no ser vistos. Don Alonso hace comentarios sobre lo reducido del espacio, pues «Sin un calzador, / no es posible» [entrar], apreciación refirmada por Moscatel que pregunta irónicamente: «¿Es alacena de dos, / como mula de alquiler?» (II, 515, a). El estruendo provocado por la rotura de los vidrios, anunciada en la didascalia explícita, se disimula por la pronta decisión de la criada Inés que «deja caer la luz» con la que estaba alumbrando a su amo don Pedro (II, 515, a-b).

En las habitaciones adonde deben permanecer ocultos los enamorados, por la llegada intempestiva del dueño de casa, suelen desarrollarse escenas jocosas porque pueden encontrarse sorpresivamente quienes rivalizan por la misma dama, o quedan encerrados el galán y su criado atemorizado por las circunstancias y por la falta de alimentos. La obra que sintetiza los movimientos acelerados de abrir y cerrar de puertas para que el pretendiente pueda salir ileso de una posible catástrofe personal y se salvaguarde el honor de la dama a quien visitaba furtivamente es *El Escondido y la tapada*.

Bances Candamo, al definir la comedia de capa y espada, explica, entre otros detalles dos hechos que cifran su sentido: «los duelos se reducen [...] a esconderse el galán y taparse la dama»⁵. En la pieza mencionada, César, por una serie de incidentes, deberá recogerse en una escalera entre dos pisos. Tal situación da lugar para que su criado Mosquito formule un chiste «¡Pardiez, / que hará lindo San Alejo!» (I, 688, b), mediante el que recuerda al santo que vivió de incógnito como sirviente, debajo de la escalera de la casa paterna.

En las distintas obras analizadas encontramos también referencias metateatrales, con sentido risible, que se ocupan de la Comedia y de las piezas de distintos autores áureos. Cuando aparentemente se ha logrado restablecer el orden entre doña Ana y don Juan, el criado Arceo (*Mañanas de abril y mayo*) comenta «Y si el galán y la dama/están ya desengañados, / aquí acaba la comedia» (II, 590, b).

Beatriz, la servidora de doña María (*El astrólogo fingido*), recrimina a su ama haberse enamorado de un galán sin porvenir económico, en estos términos:

⁵ *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 33

¡Querer al de menos fama,
 hacienda y nobleza! Dama
 de comedia me pareces;
 que toda mi vida vi
 en ellas aborrecido
 al rico, y favorecido
 al pobre, donde advertí
 su notable impropiedad; (I, 130, a; 131, b)

Mosquito (*El escondido y la tapada*) cuestiona a su señor su carácter disoluto:

¡Cuerpo de Cristo conmigo!
 Habrá tres meses apenas
 que salimos de Madrid
 por haber dejado en ella
 muerto a un noble caballero,
 que era hermano, por más señas,
 de una de aquellas dos damas,
 que a un mismo tiempo festejas,
 y por celos de la otra;
 que como autor de comedias,
 tienes en tu compañía
 segunda dama y primera. (I, p. 675, b)

El mismo personaje refiriéndose a los golpes dados por los miembros de la justicia, que están buscando a don Félix de Acuña, en la casa donde está encerrado junto a su amo, le comenta:

Sí, ya conozco los golpes:
 que éstos son los golpes mismos
 que al empezar las comedias,
 se dan en los aposentos. (II, p. 687, a)

Moscatel (*No hay burlas con el amor*) se presenta como enamorado frente a su amo quien se ha interesado únicamente en burlarse de las mujeres y «reírse de los hombres». En este mundo al revés, la subversión la explica el criado para impedir que su señor lo despidiera debido al carácter melancólico que manifiesta:

Que se ha trocado la suerte
 al paso, pues siempre dio
 el teatro, enamorado
 al amo, y libre al criado.
 No tengo la culpa yo
 desta mudanza; y así
 deja que hoy el mundo vea
 esta novedad, y sea
 yo el galán, tú el libre. (I, p. 496, a)

En la misma obra, para caracterizar a la doña Beatriz, don Juan, entre otras cosas considera que:

Los melindres de Belisa,
que fingió con tanto acierto
Lope de Vega, con ella
son melindres muy pequeños. (I, p. 498, b)

Beatriz (*Bien vengas, mal si vienes solo*), para destacar en un momento de la acción, utiliza el título de la comedia de Rojas Zorrilla: «¡Entre bobos anda el juego!» (I, p. 608,b).

Las referencias autointertextuales de las obras de Calderón también son importantes. Entre todas, sobresalen las frecuentes alusiones a *La dama duende*.

El Pinciano (*Filosofía antigua poética*) había enunciado también como rasgo diferenciador de la comedia la comicidad de palabras.

Calderón se ha esmerado por presentar sus piezas de capa y espada como verdaderos poemas, hecho que se advierte en los registros líricos de damas y galanes, que se comunican con un nivel de lengua culto. No encontramos entonces, como en el teatro de Tirso de Molina, una creación exacerbada de palabras en las comedias analizadas. Por el contrario, Don Pedro es afecto a los juegos conceptistas del gusto barroco, algunos de los cuales se ponen en boca de los criados (cuyos nombres no desentonan con sus características y el sentido lúdico de las comedias: Calabazas, Luquete, Moscatel, Mosquito).

El teatro áureo ha sido también uno de los medios apropiados para desacreditar los excesos de la lengua culterana. En *No hay burlas con el amor*⁶, se hace una crítica risible de los poetas seguidores de Góngora en la figura de doña Beatriz que se expresa en un lenguaje antinatural para una dama, cuyo rasgo más sobresaliente es el abuso de un vocabulario estrafalario y de construcciones sintácticas que las sátiras y censuras de la época no dejaron de tomar en cuenta.

Si bien hemos desarticulado los elementos que en el conjunto de textos estudiados crean situaciones divertidas, en las distintas comedias de capa y espada se entretejen unos con otros para formar una compleja trama ingeniosa con la que los distintos dramaturgos se propusieron atrapar y divertir al público asistente a la representación, espectacularidad que hoy el lector contemporáneo deberá recuperar mediante su imaginación.

⁶ Sobre el particular, remitimos al excelente trabajo de Ignacio Arellano, *El sentido cómico de «No hay burlas con el amor»*, 1983, 365-80.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Prólogo», en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica, 69), 1999, pp. XXIX-LXXIII.
- ARELLANO, Ignacio, «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*», en *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 365-80.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Bien vengas, mal, si vienes solo*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, t. 2, pp. 601-632.
- , *El astrólogo fingido*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, t. 2, pp. 127-164.
- , *El escondido y la tapada*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, t. 2, pp. 673-709.
- , *Hombre pobre todo es trazas*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, t. 2, pp. 201-233.
- , *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta (Clásicos universales Planeta, 172), 1989.
- , *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica, 69), 1999.
- , *Mañanas de abril y mayo*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, t. 2, pp. 567-600.
- , *No hay burlas con el amor*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, t. 2, pp. 493-527.

Bailes y danzas como instancias de enunciación en los textos cervantinos

Juan José Pastor Comín
Universidad de Castilla-La Mancha

DANZAS Y BAILES EN CERVANTES: HONESTIDAD Y LASCIVIA

Bailes y danzas aparecen en las obras cervantinas no como un elemento destinado a la diversión y emancipación de la trama que conceden al lector o espectador una distensión escénica o narrativa, sino que, antes bien, son integradas como un instrumento más igualmente signficante que requiere un examen detenido orientado a determinar su función y sentido textual. Como expresión de los valores simbólicos de una comunidad, los bailes y danzas implican la representación de unas relaciones sociales escenificadas, cuyos movimientos se articulan al servicio de una jerarquía entre unos actantes que articulan sobre el espacio y al ritmo de una música muy codificada elementos capitales de la vida social. La expresión corporal adquiere así un papel dominante donde el individuo conjuga la libertad de su movimiento con el código comunitario que asume en el beneficio de esta nueva expresión sublimada: cada parte del cuerpo es responsable de la ejecución de sentidos que serán sancionados como virtuosos, obscenos, gráciles y torpes y la singularidad reservada para cada ejecución será, en consecuencia, tan significativa como la abstracción del género que en cada momento se baile o se dance, consagrado por la tradición para una función específica¹. La libertad y, fundamentalmente, la creatividad improvisatoria de danzantes y bailarines

¹ El estudio introductorio a la excelente edición de Brooks (2003, pp. 16 y ss.) del tratado de Juan de Esquivel Navarro *Discursos sobre el arte del danzado* (1642) es uno de los estudios más solventes que trata los distintos aspectos relacionados con el baile y la danza en el XVII, tanto desde su repercusión social –iglesia, sociedad cortesana y popular y teatro– como desde el aspecto técnico: descripción de pasos, mudanzas, cabriolas, giros etc., razón fundamental por la cual este trabajo se remitirá a ella en sucesivas ocasiones. Remitimos también a la tesis doctoral de Moreno Muñoz (2010). Sobre la importancia del hecho musical en Cervantes, ver Pastor Comín, 2004, 2007 y 2009.

reserva para la escena lo que la literatura sólo puede evocar bajo la indigente refracción adjetival.

Es así como los grupos sociales cervantinos ejecutan esta expresión de coordinación e integración social a través del desarrollo de bailes y danzas, bien por medio de danzas con argumentos que encuentra su adecuación en el movimiento, bien a través de parlamentos que guían la celebración comunitaria. Si bien en sus entremeses Cervantes todavía «relega la danza al final [y] no ha sido avasallado por la música que engendrará más tarde tipos mestizos como el entremés cantado» (Asensio, 1973, p. 174), no cabe duda de que el movimiento adquiere en el conjunto de su obra una importancia argumental en modo alguno desdeñable, tal y como sucede en *Pedro de Urdemalas* (vv. 2009-2012), donde la caída de Belica junto al rey en el desarrollo del baile es un elemento clave en la evolución de la peripecia. Prueba evidente de la relevancia del baile es el doble hecho de que, por un lado, éste se convierte en instrumento difusor de famas y dignidades, de acuerdo a los usos sociales de la época²; por otro, su lenguaje técnico es utilizado traslaticamente bien para la descripción de situaciones de la vida cotidiana ligadas remotamente a estos contextos danzables, bien para la caracterización de los personajes³.

Cervantes expone igualmente en sus obras su conocimiento de las celebraciones danzables y bailadas en saraos y palacios reales⁴. Sin embargo no es tan relevante la evidencia de este conocimiento como su aprovechamiento y deformación en el contexto narrativo. Recordemos el episodio del sarao de damas en *Don Quijote* (II, LXII, 1137 y ss.), valorado por la crítica, sin considerar el ámbito musical de trasfondo, por su condición transgresora al poner de relieve las connotaciones sexuales —en un juego de referencias intertextuales con relación al apócrifo de Avellaneda— que rodean al anciano hidalgo⁵. En realidad esta carga erótica viene acentuada por la recomendación expresa hacia la honestidad y el recato que hiciera Felipe II en su *Instrucción* del 13 de junio de 1585 que el monarca redacta para el gobierno de la casa de Catalina Micaela, duquesa de Saboya. En uno de sus apartados, indica

² «Fama quiero y honra busco, / no entre bailes ni cantares, / sino entre acerados petos, / entre lanzas y entre alfanjes» (*La casa de los celos*, vv. 2212-2215). Este elemento se convierte en un hecho central dentro de *El rufián viudo* (vv. 271 y ss.), en torno a la figura de Escarramán.

³ «Yo, a lo menos, el suceso / no pienso esperar del caso: / que a compás retiro el paso / del gitanesco progreso» (*Pedro de Urdemalas*, vv. 2091-2094). «¿Qué será ver a deshora / que por la región del aire / va un alma zapateadora / bailando con gran donaire, / de esclava hecha señora?» (*Pedro de Urdemalas*, vv. 2302-2306).

⁴ «Allí, pues, con general contento de todos, se solemnizó el generoso banquete, al son de muchos pastorales instrumentos, sin que diesen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbran» (*La Galatea*, III, p. 156). Ver *La gran sultana* (vv. 1940-1944) y el desarrollo de momos en *Don Quijote* (II, XX, pp. 795-796).

⁵ «La polvareda que hace algunos años levantaron los comentarios que dieron a entender que la alusión a los *zapatos* que el mercedario regala al Lazarillo estaba tal vez cargada de doble sentido ha tenido al menos el interés de llamar la atención sobre la frecuencia con que tanto este vocablo como sus derivados figuran en el repertorio erótico del Siglo de Oro. El añadido sanchesco de que, por lo que se refiere al danzar, el no acertaría a *dar puntada* no autoriza a dudar de la presencia de unos muy equívocos juegos de palabras en la réplica que me interesa» Joly (1991, p. 76).

En los saraos o festines donde la infanta se hallare se ha de guardar la orden y forma que por acá se acostumbra, no consintiendo otros bailes ni danças que sean indecentes y no dignas de aquel lugar (recogido en Robledo, 1998, p. 102).

Sin este contexto que obligaba al decoro y decencia, no puede entenderse el alcance de las connotaciones textuales implícitas en las alusiones al baile en el curso del citado episodio.

Por otro lado debemos recordar que nuestro autor demuestra un conocimiento profundo en lo que concierne a la distinción, basada en el decoro, entre baile y danza⁶ y las traducciones de unos y otros a lo divino (Borras, 1994, pp. 28-29). En *La entretenida* (vv. 2295-2318) advertimos que el baile se procura en todos los contextos, salvo ante el rey, delante del cual únicamente se danza⁷. En *Don Quijote* encontramos la utilización discriminatoria de ambos conceptos:

Canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela y cuenta como un avariento. De su limpieza no digo nada, que el agua que corre no es más limpia; y debe de tener agora, si mal no me acuerdo, diez y seis años, cinco meses y tres días, uno más a menos (*Don Quijote*, II, XLVIII, p. 1020).

Si «bailar» conlleva el movimiento descompuesto de los brazos, entendemos pues, la reserva del «pensamiento» y la comparación peyorativa en el término «perdida». Más adelante, en boca de Sancho, encontramos esta excelente diferenciación entre ambos verbos:

—¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañado: hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte, pero en lo del danzar no doy puntada.

Con estas y otras razones dio que reír Sancho a los del sarao y dio con su amo en la cama, arrojándole para que sudase la frialdad de su baile (*Don Quijote*, II, LXII, pp. 1137-1138).

Escudero y narrador nos descubren en el hidalgo su excitación sexual al ser objeto de los burlescos requiebros de las damas —«lo habéis bailado», «sudar la frialdad de su baile». Su misma villanía y falta de educación cortesana lleva a Sancho a pronunciar tanto una verdad —«en lo del danzar no doy puntada»— como la procacidad que

⁶ Sirva como distinción general la siguiente: «Dancing of those lower social classes —labourers, artisans, peasants, beggars, and outcasts— has been recorded less fully than that of literate upper class, but eyewitness accounts theatrical texts, and musical compositions give some clues. Typically, although not invariably, these dances were classified not as *danzas*, but as *bailes*, which indicates that they were freer in movement of the torso, arms and hands, and generally had a livelier even wild character compared to the more dignified and restrained *danzas*. Often, these popular dances outraged moralists who recognized in them overtly sexual behaviour that some described as belonging in the brothel rather than in public theatres or religious celebrations, where they were, nevertheless also performed as part of the commissioned entertainments» (Brooks, 2003, p. 33). Ver también Brooks (2003, pp. 122-127).

⁷ «MÚSICO] 2º También danzan las reinas en saraos. MADRIGAL. Verdad; y a solas mil desenvolturas, / guardando honestidad, hacen las damas» (*La gran sultana*, vv. 2126-2128).

conviene a la elevación erótica del fragmento. Por otro lado, el «zapatear» masculino degrada el icono sexual que el pie femenino tiene en el XVI y XVII⁸. Finalmente, la escasa habilidad de don Quijote para la danza pone en duda su «valor» —recuérdese que éste no tiene la posibilidad de demostrarlo en el episodio del león enjaulado y que evita intervenir en la trifulca que se organiza en la venta ante el requerimiento de las mujeres. En definitiva, su condición de «bailarín» degrada aún más la profesión de «caballero andante» que ejerce.

LA DISTINCIÓN SISTEMÁTICA

Dadas, pues, las diferencias evidentes entre «bailar» y «danzar», Cervantes procede en algunos textos a la enumeración de danzas y bailes por separado sin lugar para la confusión de géneros⁹. Encontramos así en *El rufián viudo* la enumeración de danzas y bailes con un claro sentido contrastante:

Muden el baile a su gusto,	380
que yo le sabré tocar:	
el Canario, o las Gambetas,	
o <i>Al villano se lo dan</i> ,	
Zarabanda, o Zambapalo,	
el <i>Pésame dello</i> y más;	385
el <i>Rey don Alonso el Bueno</i> ,	
gloria de la antigüedad.	

Desde una perspectiva escénica, *El rufián viudo* no es una simple ensalada de bailes finales, tal y como ha señalado la crítica (Asensio, 1973, p. 182), sino que existe una clara articulación que procede de la oposición simbólica de lo honesto frente a lo indecorosamente obsceno, hecho manifiesto tanto en el contraste entre el baile del *Escarramán* y los pasos de la danza *Gallarda* (vv. 344 y ss.), como justamente a continuación, el enfrentamiento entre el *Canario* y el *Villano*.

ESCARRAMÁN	El Canario, si le tocan,	
	a solas quiero bailar.	
MÚSICO	Tocaréle yo de plata;	390
	tú de oro le bailarás.	

Toca el Canario, y baila solo Escarramán; y, en habiéndole bailado, diga:

ESCARRAMÁN	Vaya <i>El villano</i> a lo burdo,	
	con la cebolla y el pan,	
	y acompáñenme los tres.	
MÚSICO	Que te bendiga San Juan.	395

⁸ La cabriola, trezado de pies mientras se salta en el aire (Brooks, 2003, pp. 98-99), es una mudanza que posee una gracia exquisita y que sin duda habrá de resultar ridícula en el caballero anciano.

⁹ Consúltese *Pedro de Urdemalas*, vv. 1288-1292; *La gran sultana*, vv. 2114-2116; *La gitana*, pp. 29-30 y *La ilustre fregona*, pp. 375.

El *canario* se inició como baile popular del xvi y transformó en danza cortesana durante el xvii y xviii (García Matos, 1996, pp. 123-126), por lo que, las referencias cervantinas a «tocaréle yo de plata, / tú de oro le bailarás» bien pudieran aludir a este proceso de aristocratización representado por el movimiento singular de Escarramán —«baila solo»— paródico y contrastado con el *villano* que le sigue, de clara vigencia popular, recogido su estribillo, y bailado en grupo (Lambea, 1996, pp. 86 y ss.).

De igual modo observamos el juicio crítico cervantino sobre la vigencia o caducidad de ciertas danzas, tal y como sucede con la de «doncellas» (*Pedro de Urdemalas*, vv. 1232-1259 y vv. 1880-1894), de la que se nos dice que está demasiado «usada». Procura igualmente la información relativa al vestuario y requisitos instrumentales que la ejecución de las danzas precisan, especialmente allí donde se aprecia la «danza bien vestida» (*Pedro de Urdemalas*, vv. 1949-1954) y, fundamentalmente, se convierte en el símbolo espectacular digno de ser contemplado de la misma sociedad aldeana (vv. 1728-1732):

INÉS Quizá forjas su ventura,
famoso Pedro, en [a]questo.
A ensayar la danza vamos,
y a vestirnos de tal modo, 1800
que se admire el pueblo todo.
(*Pedro de Urdemalas*, vv. 1797-1801)

Por ser expresión paradigmática del pueblo la riqueza de sus bailes, Cervantes nos describirá el baile gitano por excelencia desde la delimitación genérica antes esbozada. La alabanza que realiza del mismo le conducirá a ese dominio natural de lo improvisado en el baile sobre lo extremadamente codificado de la danza, transgrediendo provocadoramente la frontera entre baile y danza y denominando «danza del cielo» al baile ejecutado como libre traducción de la providencia divina:

MALDONADO Largo y tendido el cruzado, 1995
y tomen los brazos vuelo.
Si ésta no es danza del cielo,
yo soy asno enalbardado.
PEDRO ¡Ea, pizpitas ligeras
y andarríos bulliciosos, 2000
llevad los brazos airosos
y las personas enteras!
(*Pedro de Urdemalas*, vv. 1995-2003)

Dentro de los bailes citados por nuestro autor, conviene subrayar a importancia de aquellos que son «cantados» cuyos orígenes los sitúa en Alonso Martínez (*La gran sultana*, vv. 2129-2137). Estos permiten el desarrollo diegético sobre el movimiento de los actantes, tal y como sucede en *La gran sultana* (vv. 2365-2404), donde la mudanza del baile es acompañada no sólo por el cambio de la forma métrica del canto y la introducción del estribillo, sino por el cambio de «tono» semántico en lo que se refiere a lo cantado. De hecho, Cervantes actúa una vez más como observador crítico de las

costumbres sociales en la transición de un siglo a otro y nos informa de la «modernidad» de estos bailes cantados:

El baile te sé decir	2065
que llegará a lo posible	
en ser dulce y apacible,	
pues tiene que ver y oír:	
que ha de ser baile cantado,	
al modo y uso moderno;	2070
tiene de lo grave y tierno,	
de lo meliflúo y flautado.	
(La entretenida, vv. 2065-2072)	

Dada, pues, la popularidad de este baile al que, a través del canto, se le concede su asunto (*La entretenida*, vv. 2323-2326), no puede extrañarnos su máxima expresión en Preciosa, cuya intervención se da en lo que Cervantes denomina «fuga del baile», o momento de mayor intensidad del mismo (*La gitanilla*, p. 30). El término «fuga» es un calco del italianismo «foga» y su uso está directamente relacionado con el «romance correntío» y al hecho de «cantar a la loquesca», fórmulas utilizadas por Cervantes varias veces en sus textos¹⁰. Para Rodríguez Marín, el «romance correntío» es aquel en el que, siguiendo la tonada de Lugo en *La gran sultana* (vv. 567 y ss.) al primer verso libre le sucede una serie de pareados que acabarán en una redondilla final (Rodríguez Marín, 1957, II, pp. 109-110). Si bien la descripción formal y co-textual es inobjetable, existe en Cervantes no sólo la alusión al «verso correntío», sino la referencia al «tono correntío y loquesco» (*La gitanilla*, p. 34), o «una felicísima corriente» (*La ilustre fregona*, p. 403) que va más allá de su estructura formal. En este sentido debe recordarse que los romances flamencos reciben el nombre de «corridos», «corridas» o «carrerillas» debido a la forma de ser cantados, seguidos, y no en coplas sueltas. Su decadencia en el XIX y su pervivencia en romances viejos como el de *Gerineldo* nos permite establecer la hipótesis de que quizá fuera esta la forma referida por nuestro autor al aludir al «tono correntío»¹¹. El registro sonoro y la transcripción de algunos testimonios de principios de siglo nos permitiría, si no delimitar las características esenciales de su origen, sí describir los resultados de su natural evolución¹².

¹⁰ Ver *La gran sultana*, vv. 2108-2109 y 2248; *El rufián dichoso*. I, v. 590; *La gitanilla*, p. 34; *La ilustre fregona*, pp. 402-403, y *El celoso extremeño*, p. 337.

¹¹ Ver el *Catálogo del Romancero General Pan-Hispánico* de la Universidad de Washington, n.º. 0023, <http://depts.washington.edu/hisprom>

¹² El ámbito melódico de estos «corridos» registrados a principio de siglo no es mayor de una séptima, y no cuentan con intervalos consecutivos mayores de una cuarta. Todos ellos aparecen sobre el modo frigio con ciertas fluctuaciones hacia el segundo grado. Su carácter rítmico, dado a los adornos y melismas introducidos, es bastante libre y la importancia concedida al timbre de la voz en los palos flamencos por encima de su registro y extensión es otro aspecto que debe tenerse en cuenta en la consideración de estos testimonios. Ver Vega Toscano, 1991, p. 64.

DANZAS Y BAILES:
CONCILIACIÓN MATRIMONIAL Y DISOLUCIÓN FORMAL

Detengámonos, finalmente, en la importancia que en Cervantes tiene la celebración de los desposorios como situación propicia para el desarrollo de músicas y bailes. La fiesta es el principio aglutinante de la concurrencia artística y es necesario delimitar la contribución de cada disciplina —arquitectura, escultura, pintura, música y literatura— para analizar sus efectos comunicativos. Las bodas de Constanza (*Persiles y Segismunda*, III, VIII), las de Silveria y Daranio (*La Galatea*, III) y las de Basilio y Quiteria (*Don Quijote*, II, XIX-XXI) constituyen tres lugares en los que música y movimiento confluyen en la honesta conmemoración del vínculo conyugal. De hecho, la disposición instrumental que Cervantes imagina para cada una de ellas es prácticamente idéntica. En este sentido, parte de la crítica (Kellar, 1999, pp. 124-125) ha visto una transposición en el *Quijote* de las bodas de *La Galatea*, especialmente por servir en ambos casos de pórtico de un peregrinaje hacia la Muerte. No obstante, si bien es cierto que en la escena de la novela pastoril los pastores cantan lamentos de desdén, ausencia, celos y muerte, el pastor sabio, Damón, otorga el premio de sufrimientos a los celos, la única aflicción que no disminuye, sino que aumenta con el tiempo. Y aunque las historias de Lisandro, Teolinda y Silerio sí tienen que ver con la muerte, el desdén, la ausencia y los celos, respectivamente, la desconfianza hacia el amado es el tema subyacente en todas las historias de la primera parte de *La Galatea*: de celos sufre Mireno y de ellos huye Silerio y el resultado es la desesperación. Avalle-Arce identifica el episodio de las bodas de Camacho como una versión realista del recogido en la novela pastoril (1975, pp. 257-258): si bien Mireno pierde la esperanza, Basilio se sirve de la *industria*. Al canto del desamorado Lenio «Desconocido, ingrato amor que asombras» en *La Galatea*, hay que añadir la estructura coral del canto epitalámico y su conexión con el ambiente pastoril incluido por Góngora en sus *Soledades* (*Soledad Primera*, vv. 767-844)¹³.

Frente a la total verosimilitud de las celebraciones en *La Galatea*, Cervantes reconoce la falta de decoro que comete al representar unas danzas que incluyen personajes alegóricos y versos impropios de rústicos. Trata por eso de resolver la situación a través de la pregunta del caballero, por la cual tenemos noticias de que el autor de la Arcadia fingida a la que asistimos es un beneficiado ingenioso y letrado, y no las aldeanas y labradores disfrazados de ninfas y personajes alegóricos. De este modo consigue salvar la verosimilitud de las *danzas habladas*, que representan la dramática competición entre el Amor (Basilio) y el Interés (Camacho), que tendrá en la alegoría la última palabra. La *Liberalidad* será igualmente movida por el amor y podría ser visto que Camacho tiene algo más que ofrecer que su patrimonio, y que la noción de *liberalidad* cervantina, tal y como se verá al final del episodio, es para Cervantes tanto moral como material. Por un lado, el texto conducirá el oído del lector desde las danzas simuladas —y en consecuencia, «deshonestas»— de la boda de los ricos a los bailes —esta vez «virtuosos

¹³ Destacamos el estudio de Hatzfeld (1954, pp. 91-118) donde ambos textos son exhaustivamente comparados, incluso a través de términos musicales (técnica *legato* cervantina frente al *staccato* culterano).

y discretos»— que sin duda tendrá lugar en la aldea de Basilio¹⁴. Por otro lado, la ironía final dispuesta por Cervantes es que, a través de estas *danzas habladas* y representadas, vemos cómo las virtudes de Camacho son tan capaces de la expresión poética como lo son las de Basilio, amalgamando así nuestro autor los fines que por convención se asocian a una y otra forma de expresión —danza y baile— y minando definitivamente los cauces formales de la representación social.

Referencias bibliográficas

- ASENSIO, Eugenio, «Entremeses», en *Suma cervantina*, ed. J. Bautista Avallé-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 171-197.
- AVALLÉ-ARCE, Joaquín, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.
- BORRAS, Gerard, «1492-1992: Musiques et dances, un aspect du phénomène identitaire dans les pays de l'aire andine», *Caravelle*, 62, 1994, pp. 27-39.
- BROOKS, Lynn Matluck, *The Art of Dancing in Seventeenth Century in Spain. Juan de Esquivel Navarro and his World. Including a Translation of the Discursos sobre el arte danzado, by Juan de Esquivel Navarro (Seville, 1642) and Commentary on the Text*, Lewisburg / London, Bucknell University Press / Associated University Presses, 2003.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes- Crítica, 1998, 2 vols.
- , *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- , *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María T. López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.
- GARCÍA-MATOS ALONSO, M^a Carmen, *Los instrumentos aerófonos y cordófonos de la música pastoril española*, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 1996. Tesis doctoral.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- JOLY, Monique, «Las burlas de don Antonio: en torno a la estancia de Don Quijote en Barcelona», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 71-81.
- KELLAR, Paula Ann, *From "La Galatea" Through the "Quijotes": The Historicization of the Pastoral in Cervantes*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1999. Tesis doctoral.
- LAMBEA, Mariano, «Una ensalada anónima del siglo XVII de los *Romances y letras a tres voces*, (Biblioteca Nacional de Madrid)», *Anuario Musical*, 51, 1996, pp. 71-110.
- MORENO MUÑOZ, M^a José, *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010. Tesis doctoral.
- PASTOR COMÍN, Juan José, *Música y Literatura. La senda retórica. Hacia una consideración de la música en Cervantes*, Ciudad Real, Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. Tesis doctoral.
- , *Cervantes: Música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales para estudio de la música en Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

¹⁴ Recordamos aquí el texto « y, así, se fueron a la aldea de Basilio, que también los pobres virtuosos y discretos tienen quien los siga, honre y ampare como los ricos tienen quien los lisonjee y acompañe» (*Don Quijote*, II, XXI, p. 808).

- , «De la dulce mi enemiga: ecos y contextos de una referencia musical cervantina», *Anales Cervantinos*, 38, 2006, pp. 221-246.
- ROBLEDO, Luis, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario Musical*, 53, 1998, pp. 95-110.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.), Miguel de Cervantes: *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1957.
- RUIZ MAYORDOMO, M^a José, «Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII», en *Historia de los espectáculos en España*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Castalia, 1999, pp. 273-317.
- , «La edad de oro de la danza española» en *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austria*, Sevilla, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, pp. 107-113.
- , «Jácara y zarabanda son una misma cosa» *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 283-307.
- VEGA TOSCANO, Ana María, «Apuntes en torno al corrido o romance flamenco», *Revista portuguesa de musicología (VI Encuentro de Música Ibérica)*, 1, 1991, pp. 61-65.

Lope de Vega: Política y poética de lo monstruoso

Carmen R. Rabell

Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

En el *Arte poética* Horacio se ríe del exceso de licencia que toma un dibujante con la mezcla monstruosa de lo humano y lo animal, de una cara hermosa de mujer «que en pez enorme y feo rematará», de unir «lo áspero y lo suave» o el «tigre feroz y el manso cordero». Son, según Horacio, «sueños de enfermos delirantes, / sin que sean los pies ni la cabeza / partes que a un mismo cuerpo pertenecen»¹.

Los comentarios de las poéticas de Aristóteles y Horacio y las diversas derivaciones del concepto de mimesis eran referencias obligadas en la teoría y práctica del Renacimiento y el Barroco². Sin embargo, el Renacimiento tardío y el Barroco parecieran más bien imitar una naturaleza y acción humana que deja de concebirse homogénea abrazando la heterogeneidad de una representación monstruosa. Como ya sugirió Menéndez Pidal³, en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega nos da cuenta del éxito de tal representación:

¹ Horacio, *Arte poética de Horacio ó Epístola a los Pisones*, traducida en versos castellanos, p. 2.

² El conocimiento de Lope sobre la preceptiva de Aristóteles podría provenir de su lectura de los comentarios de Robortelli, Ley, 1977, p. 584. Sin embargo, probaremos su relación con otros autores de la época que no son mencionados directamente por Lope.

³ Ramón Menéndez Pidal sostuvo que el anti-aristotelismo de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* se basa en dos «afirmaciones capitales»: el haber perdido el respeto a Aristóteles para imitar mejor una naturaleza heterogénea (monstruo hermafrodito) y establecer el gusto del público, o deleite producido por la obra literaria, como norma estética. La idea de la imitación de una naturaleza «monstruosa» se traduce en la práctica de la comedia en la mezcla de lo grave y lo festivo, de lo noble y lo plebeyo. Por otra parte, la preocupación por complacer el gusto del público lleva a Lope a establecer leyes 'desusadas' como la suspensión del interés, la polimetría del verso y el prescindir de las unidades de lugar y tiempo (Menéndez Pidal, 1964, pp. 83-85). José F. Montesinos planteó el carácter irónico de esta poética. Sostiene que el título mismo es un *contradictio in adiecto* partiendo de la idea de que el arte es eterno. También concluye que el aspecto revolucionario de la poética de Lope es descubrir que «el poeta cómico se debe al público, el que sea,

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los *monstruos de apariencias llenos*
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel *hábito bárbaro* me vuelvo,
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco á Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me dén voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.⁴

Ben Jonson también se refiere a las tendencias anti-aristotélicas en *Every Man Out of his Humor*⁵ y en el prólogo a *Sejanus*⁶ coincidiendo con la apreciación de Lope: las reglas aristotélicas llegan demasiado tarde para suplantar el «hábito bárbaro» al que el público estaba acostumbrado y exigía al pagar la entrada a la representación del teatro público.

Guarini, por su parte, se atreve a crear las poéticas ‘híbridas’ de la tragicomedia y la tragicomedia pastoril, amparándose creativamente en el propio discurso de Aristóteles. La estrategia de Guarini consiste en justificar la monstruosidad tragicómica mediante

bárbaro o no bárbaro». Según Montesinos, en su práctica teatral Lope tenía el cuidado de complacer al público culto mediante la diversidad de metros y de sus respectivos empleos sin que éstos estorbaran el interés de la acción que tanto importaba a la plebe. De ahí que fuera incomprendido tanto por los románticos, por su pedantería erudita, como por los neoclásicos que no entendían que un autor que conociera la preceptiva clásica «escribía como escribía» (Montesinos, 1967, pp. 6-13). Mediante una lectura hermenéutica que busca construir la imagen e intención del autor en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, y sin observar el diálogo de Lope con Giraldo Cinthio, Conde de Boeck propone que «la naturaleza, lo justo y el gusto forman parte de un sistema semántico en el cual la primera pide que la creación se renueve según una ley nueva, puesto que las costumbres-gustos cambian [...]» (Conde de Boeck, 2009, pp. 6-7). Tanto Menéndez Pidal como Montesinos hablan de la reacción romántica y neoclásica ante la poética de Lope (Hugo, Lessing, etc.). Por su parte, Anna María Crinò sostiene que la abolición de las unidades pseudo-aristotélicas de la poética de Lope influyó sobre la dramaturgia de escritores florentinos del siglo XVII (Jacopo Cicognini, por ejemplo) (Crinò, 1961, pp. 260-261). Entre el 2009 y 2010 han salido trabajos exhaustivos en actas de congresos en celebración de los 400 años de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Entre éstas destacan *El “Arte nuevo de hacer comedias” en su contexto europeo; Norme per lo spettacolo, Norme per lo spettatore: Teoria e prassi del teatro intorno all’ «Arte Nuevo»*; y *Cuatrocientos años del «Arte Nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*. No entro por el momento en diálogo con estos textos pues tuve acceso a esta bibliografía durante el Congreso de la AISO 2011 de Poitiers.

⁴ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 230.

⁵ Jonson, «Every Man Out of His Humor», p. 537.

⁶ ‘Nor is it needful, or almost possible, in these our Times, and to such Auditors, as commonly Things are presented, to observe the old state, and splendour of Drammatick Pöems, with preservation of any popular delight’, Jonson, «To the Reader», p. 4.

una analogía política: el poder de unos pocos y el poder de la masa, aún siendo dos formas de gobierno totalmente distintas, es supuestamente mezclado por Aristóteles en su concepto de ‘república’⁷. Si bien hablar de república en la España monárquica y autoritaria del Siglo de Oro sería faltar a la ‘verdad’ de la historia, sí podemos afirmar que como imaginarios políticos que falsean lo real, la democracia representativa y la monarquía absoluta pueden manifestar o fingir un mismo deseo. Según la analogía poético-política que sugiere Guarini, la tragicomedia puede ser ‘mezcla perfecta’ tal como el poder de unos pocos se funde en el de la masa cuando aquellos parecen actuar en beneficio del conjunto. La monstruosidad lopesca que Horacio consideraría «[...] sueños de enfermos delirantes»⁸ muy bien podría interpretarse como un intento de fingir en el teatro público una acción en la cual el poder de la masa no solo se mezcle en la escena con el del monarca, sino que llegue a implantar en el vulgo y las mujeres un imaginario político en el cual la cabeza del monarca actúa para *representar* a quien está a sus pies.

¿Por qué este empeño de Lope por atraer y representar a un público que gusta de hábitos monstruosos? Como hemos sugerido, la ruptura con la tradición clásica en el Renacimiento tardío y el Barroco encierra todavía un concepto mimético de la representación pero intenta dar cuenta de una percepción ‘monstruosa’ de la naturaleza y la acción humana. La poética de unidad y armonía renacentista es desplazada en el Barroco por una poética de la complicación y multiplicidad que representa la escisión política, religiosa, de género, clase y raza que potenciaron las fuerzas ‘liberadoras’ del individualismo renacentista. La epistemología individualista renacentista que validaba la verdad a partir de la experiencia propia y no de la autoridad, desemboca en un mosaico de verdades parciales y en la toma de conciencia de los límites de la experiencia particular para generar verdades universales que no dependan del punto de vista. Al mismo tiempo emerge, irónicamente, un imaginario político que aspira al orden absoluto. La revuelta produce la vuelta al orden estamental y religioso tradicional. Según Maravall, la crisis del sujeto del Barroco es sintomática de un padecimiento en carne propia de las polaridades que generan las verdades particulares de la experiencia renacentista:

La cultura barroca no se explica sin contar con una básica situación de crisis y conflictos [...] Es un estado interno de desarreglo, de disconformidad. Esas tensiones que de ahí surgen afectan a la relación de nobles y pecheros, de ricos y pobres, de cristianos viejos y conversos, de creyentes y no creyentes, de extranjeros y súbditos propios, de hombres y mujeres, de jóvenes y viejos, de gobierno central y poblaciones periféricas, etc. Motines, alborotos, rebeliones de gran violencia los hay por todas partes⁹.

Las ‘fuerzas liberadoras’ del individualismo no son anuladas del todo en el Barroco pero, según Maravall, esta cultura funcionará como un sistema operativo que intentará reintegrar al sistema a estos sujetos en crisis; aunque éstos parezcan constreñidos, deformados «como esas figuras humanas que el escultor medieval tuvo que modelar

⁷ Guarini, «The Compendium of Tragicomic Poetry», p. 511.

⁸ Horacio, *Arte poética de Horacio ó Epístola a los Pisones, traducida en versos castellanos*, p. 2.

⁹ Maravall, 1983, pp. 49-50.

contorsionadas para que cupieran en el espacio arquitectónico del tímpano o del capitel en una iglesia románica»¹⁰. La representación teatral monstruosa sería un simple pliegue del concepto de mimesis para el contexto barroco pues, según Maravall, «[s]iempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión»¹¹.

Como afirma Beverley acudiendo a una imagen monstruosa, la cultura del Barroco es como Jano, el bifronte dios. Una de sus caras mira hacia el ocaso del feudalismo, otra hacia el amanecer del capitalismo¹². La vuelta a la 'horma estamental' bajo la nueva encarnación de la monarquía absoluta, es parte de esa cara que mira hacia atrás. La cara del Barroco que mira hacia el amanecer del capitalismo es asociada por Beverley con el descubrimiento de la manipulación psicológica como forma de control e integración social¹³. Según Maravall, hay una diferencia fundamental entre la imposición del poder y la manipulación, entre el mandato y la persuasión: «esta última exige una participación mayor del dirigido, requiere contar con él, en parte, atribuyéndole un papel activo»¹⁴.

Sugiero que las rupturas con las reglas poéticas que Lope defiende con la excusa de complacer a un público de hábito bárbaro y monstruoso ofrecen el programa político para representarlo, dirigirlo y domesticarlo. Veamos. Al diferenciar la comedia de la tragedia afirmando que aquellas tratan «las acciones humildes y plebeyas» y éstas «las reales y altas»¹⁵, Lope se inserta en una tradición de lectura fragmentaria de la *Poética* que Bernard Weinberg¹⁶ consideraría pseudo-aristotélica¹⁷ y que según Joel Spingarn¹⁸, sigue la tendencia generalizada en el Renacimiento a enfatizar el rango social sin tomar en cuenta el criterio ético que emplea Aristóteles al identificar al héroe trágico como igual o mejor de lo que somos nosotros, y el cómico, como peor de lo que somos¹⁹. En el sistema aristotélico el sufrimiento de un sujeto igual o mejor que nosotros es consecuencia de una hamartía (error de juicio involuntario) y logra la catarsis del público²⁰. Sentimos piedad y miedo porque el infortunio provocado no por la maldad intencionada de un agente igual o mejor que nosotros, sino por un error involuntario, nos puede ocurrir a nosotros mismos²¹. Del personaje cómico sólo nos dice que es peor que nosotros y posee un defecto que no produce dolor, sino risa²².

¹⁰ Maravall, 1983, p. 49.

¹¹ Maravall, 1983, pp. 49-50.

¹² Beverley, 1992, p. 216.

¹³ Beverley, 1992, p. 227.

¹⁴ Maravall, 1983, p. 52.

¹⁵ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 230.

¹⁶ Weinberg, Bernard, 1953, 97-104.

¹⁷ Javitch asocia las reinterpretaciones renacentistas de Aristóteles como intentos de justificación de las prácticas teatrales de los escritores de poéticas del Renacimiento y no meramente como procedimientos de yuxtaposiciones o aplicación de lecturas fragmentaria tal como planteaba Weinberg, Javitch, 1988, pp. 195-217.

¹⁸ Spingarn, 1963, p. 78.

¹⁹ Ver *Poética* 2.2-5, Aristotle, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, pp. 224-225.

²⁰ Ver *Poética* 13.1-15, Aristotle, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, pp. 238-239.

²¹ Ver también la discusión en la *Retórica* sobre el logro del miedo (2.5) y de la piedad (2. 8) en el público, Aristotle, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, pp. 105-106, 114-115.

²² Ver *Poética* 5, Aristotle, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, pp. 229.

El desarrollo incompleto del género cómico en la *Poética* de Aristóteles fue un espacio de rica y diversa discusión por los teóricos del Renacimiento. Cinthio²³ y Guarini²⁴, por ejemplo, no sólo asignan a la comedia la representación de sujetos bajos, sino de asuntos privados, frívolos o civiles, mientras destacan que la tragedia representa los asuntos públicos, serios o reales de sujetos ilustres. El deslinde entre lo privado y lo público, lo frívolo y lo serio, los asuntos del orden civil y del estado, generan, a su vez, interpretaciones de consecuencias políticas diversas. Robortello critica la vieja comedia no sólo por representar cosas fabulosas y dioses (que no son sujetos bajos), sino por incluir ataques sin excluir los nombres; es decir, por representar y burlarse no de sujetos fingidos, sino históricos²⁵. La risa de la vieja comedia se critica no solo por la burla de sujetos bajos tan conocidos como los altos héroes de tragedia, sino por el trato en escena de estos sujetos bajos, famosos y ridículos con dioses ilustres. La nueva comedia evita toda mezcla que pueda ilustrar al objeto de risa junto a sujetos de alto rango.

Por otro lado, Cinthio va a distanciarse de la vieja comedia al enfatizar que la comedia no imita lo malo y los vicios, sino lo menos ilustre (lo popular y civil)²⁶. Esto implica, sin embargo, un posible cuestionamiento de orden político, pues para Cinthio la tragedia representa personajes de alto rango (ilustres, reales) provocando horror y miedo para dar ejemplo de lo que se debe huir, mientras la comedia representa pasión, afecto temperado, juego, risa y mote de escarnio para dar ejemplo del buen modo de vivir²⁷. Tal interpretación representa no a los sujetos de alto rango, sino a sujetos bajos, como modelos ejemplares. La obvia crítica a sujetos ilustres y reales en tal sistema de representación va a ser frecuentemente amortiguada mediante la observación de la distancia de tiempo y lugar, propuestas respectivamente por Tasso²⁸ y López Pinciano²⁹. Aunque ambas propuestas negociaban la forma de poder 'inventar' elementos de una fábula histórica sin faltar a la verosimilitud, Según Annabel Patterson, procedimientos similares permitían soslayar la censura en el teatro público inglés al colocar en un tiempo y lugar remotos las críticas que serían también aplicables al contexto isabelino³⁰. Interessantemente, Cinthio sugiere el anacronismo en los vestuarios porque supuestamente no deben introducirse costumbres de países lejanos que distraigan la

²³ Girdali Cinthio, *Discorsi di M. Giovambattista intorno al comporre de I romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, pp. 202-203.

²⁴ Guarini, «The Compendium of Tragicomic Poetry», p. 508.

²⁵ Robortellus, «On Comedy», pp. 229-230.

²⁶ Girdali Cinthio, *Discorsi di M. Giovambattista intorno al comporre de I romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, p. 203.

²⁷ Girdali Cinthio, *Discorsi di M. Giovambattista intorno al comporre de I romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, p. 219.

²⁸ Contrario a la propuesta de Cinthio de representar héroes trágicos fingidos que permitan la mayor posibilidad de invención de la fábula junto al empleo del anacronismo para que el público se identifique con lo representado, Tasso plantea representar héroes históricos de tiempos ni muy cercanos ni demasiado remotos que permitan la invención sin faltar a la verosimilitud y sin emplear el anacronismo, Tasso, «Discorse dell'arte poetica e del poema eroico», p. 9-10.

²⁹ Plantea el logro de la verosimilitud mediante la representación en espacios remotos de héroes trágicos históricos sobre los cuales el público no puede corroborar los hechos de la fábula, Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, p. 195.

³⁰ Annabel Patterson, 1991.

atención del público³¹. Siguiendo la línea argumentativa de Patterson, habría que tomar en cuenta que la crítica a la censura de la libre expresión en *Sejanus*, de Ben Jonson, por más que tratara sobre un sujeto y caso histórico del imperio romano, el vestuario anacrónico isabelino alertaría hasta al más despistado de que se está disfrazando como lejano un hábito no tan remoto al tiempo y espacio del contexto en que habita el público que observa³².

Lope da cuenta de estos anacronismos al afirmar que «en España / es de las cosas bárbaras que tiene / la comedia presente recibidas, / sacar un turco un cuello de cristiano, / y en calzas atacadas un romano»³³. Sin embargo, naturaliza el disfraz no sólo anacrónico sino étnicamente mestizo como forma de acercarse al gusto variado y monstruoso del público. Tal aceptación de la mezcla étnica en el vestuario puede ser interpretada lo mismo como burla que como espacio de ilusión si tomamos en cuenta las exigencias de los atributos de limpieza de sangre que más bien llevaba a los sujetos a ocultar la heterogeneidad bajo el disfraz homogéneo de pureza³⁴. Como sugiere Sidney en su poética, el poeta tiene la licencia de superar y embellecer la naturaleza con la novedad de inventar formas nunca antes vistas: cíclopes, quimeras y furias³⁵, imágenes monstruosas que recuerdan la descripción que hace Lope sobre su propio arte nuevo. En este sentido, la aceptación de la representación del disfraz de mujer en hábito de hombre porque agrada mucho, da cuenta del uso del disfraz como novedad que irrumpe contraria al decoro femenino pero puede naturalizarse, al decir de Lope, si «se hace de modo/ que pueda perdonarse [...]»³⁶. Lo perdonable es precisamente lo que Lope postula como tema preferido de todos en la comedia: la honra, la lealtad, acciones virtuosas³⁷. Como se observa en gran parte de las comedias del Siglo de Oro, el modo ‘perdonable’ mediante el cual se naturaliza el disfraz ‘travesti’ de la mujer es devolviéndole el hábito femenino una vez se restaura la honra para ser colocada en su lugar bajo la tutela del varón que recupera también su hábito decoroso de virtud y lealtad honrada.

Como hemos sugerido, la separación de lo cómico y lo trágico eran también posturas políticas que podían representar sujetos ilustres y reales que no hay que seguir. Curiosamente, tras definir las diferencias del orden trágico y el cómico, Lope propone su ruptura: «Elíjase el sugeto, y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes / aunque por esto entiendo que el prudente / Filipo, rey de España y señor nuestro / en viendo un rey en ellas se enfadaba, / o fuese ver que el arte contradicen / o que la autoridad real no

³¹ Giraldo Cinthio, *Discorsi di M. Giovambattista intorno al comporre de I romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, p. 277.

³² Patterson, 1991.

³³ Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 232.

³⁴ Yarbro-Bejarano observa que al construir la identidad española, los españoles del siglo XVII siguieron un proceso de exclusión y homogenización similar al que describen Homi Bhabha, Benedict Anderson y Paul Gilroy respecto a la Europa del siglo XVIII. Ella argumenta que la construcción de la presencia judía y mora como problema o amenaza hizo posible una noción unitaria de españolidad que claramente demarcó tipos de nacionalidad auténtica o inauténticas, Yarbro-Bejarano, 1994, p. 199. Ver también los estudios de Sicroff, 1960 y Kamen, 1972.

³⁵ Sidney, «The Defense of Poesie», pp. 412-413.

³⁶ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 232.

³⁷ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 232.

debe/ andar fingida entre la humilde plebe»³⁸. Que el orden real sea fingido entre la plebe o que no siga los principios clásicos, podría implicar la burla de la naturaleza ficticia del poder monárquico o convertir al monarca en objeto ridículo, tal como Lope concede al afirmar que ‘esto es volver a la comedia antigua’. De hecho, Lope alude en su recuento histórico al hecho de que en Atenas se empleaba la comedia para reprender vicios y costumbres sugiriendo la capacidad correctiva del teatro como proyección especular de las costumbres, pero al referirse más adelante a la forma de articular la sátira en España, recomienda la ambigüedad y «picar sin odio» para evitar que sean prohibidas las comedias como ocurriera en Grecia y en Italia³⁹.

Es preciso, sin embargo, considerar también que Lope inserta al monarca en el espacio teatral que Cinthio asignaba a los menos ilustres pero también más dignos de ser imitados. La transposición de Lope del sujeto real al espacio cómico recuerda también algunos aspectos que sugiere Guarini al afirmar que «la tragicomedia puede tomar de la tragedia sus altos personajes pero no sus grandes acciones [...], su placer pero no su tristeza, su peligro pero no sus muertes. De la comedia tome la risa que no sea excesiva, entretenimiento moderado, dificultad fingida, cambio de fortuna feliz, y sobre todo el orden cómico [...]»⁴⁰. La comedia lopesca-guariniana-cinthiana incluye pues al sujeto real junto a la acción placentera y ejemplar del espacio cómico interviniendo no en asuntos públicos típicos del orden trágico, sino civiles, privados. Hay que tomar en cuenta que más adelante Lope recomienda un asunto privado y no del estado como el favorito de la comedia: «Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza á toda gente, / con ellos las acciones virtuosas / que la virtud es donde quiera amada; [...]»⁴¹.

Sugiere Lope los casos de la honra y acciones virtuosas como asuntos privados que pueden juntar a todos, personajes reales y plebeyos, en el mismo escenario. Aún más, añade que quienes actúan lealtad, honra y virtud en las tablas son amados y aclamados hasta por sujetos principales fuera del escenario, mientras quien actúa de traidor no es bien tratado; hasta los comerciantes se niegan a venderles⁴². La representación cómica de la virtud y honra promueve la lealtad y no la traición más allá del espacio teatral. La comedia puede entonces lograr que un personaje ficticio sea amado y aclamado hasta por sujetos de rango o despreciado incluso por sujetos bajos. De modo que la inserción del rey en comedias era una virtuosa monstruosidad que podía aquilatar la imagen del monarca asegurando la lealtad y no la traición.

Decía Mazzoni que la tragedia representa lo horrible y atroz de personas grandes como freno que modera la grandeza de fortuna de los príncipes⁴³. Tal representación trágica podría lograr que el súbdito sintiera piedad y miedo, pero Lope tiene mucho más que ofrecer al monarca: un público que lo ame y aclame más allá del escenario. Afirma Mazzoni que la facultad civil quiere fijar en la mente del ciudadano la obediencia del superior no sea que por deseo de novedad se moviese a desobediencia y rebelión. Por

³⁸ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 231.

³⁹ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pp. 231-232.

⁴⁰ Guarini, «The Compendium of Tragicomic Poetry», p. 511.

⁴¹ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 232.

⁴² Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 232.

⁴³ Mazzoni, «Introduzione alla difesa della “commedia” di Dante», p. 100.

eso, añade Mazzoni, para que estén contentos de su estado, hace nacer la comedia; en la cual se retrata esta vida baja, feliz y capaz de infinita consolación⁴⁴. Lope supera el imaginario político-teatral de Mazzoni incluyendo al monarca como personaje que actúa como parte integral de la representación de esta vida feliz y capaz de infinita consolación que insita al amor y aclamación sin rebelión ni desobediencia.

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo propone representar y complacer el gusto bárbaro y monstruoso de un público plural, heterogéneo, que no admite someterse al mandato de reglas poéticas exigiendo que el mismo espacio teatral sea compartido por reyes y plebeyos vendiendo, sin embargo, una imagen política en la cual el monarca y el súbdito actúen en las tablas la virtud, la fidelidad, la honra o la traición para ser amados, aclamados o sufrir el desprecio más allá de los límites del escenario. Hay que representar lo monstruoso: unir al rey con el plebeyo, una cara de mujer en hábito de hombre, Calibanes, Segismundos, súbditos fieles o traidores, el tigre feroz y el cordero manso. Dar participación al dirigido, contar con él, atribuirle un papel activo⁴⁵; para domesticar al monstruo, hay que representarlo.

Si las poéticas clásicas y renacentistas deslindan los espacios desde los cuales representar *lo uno* (lo trágico/público/alto) y *lo diverso* (lo cómico/privado/bajo), acentuando su radical diferencia, las poéticas y prácticas del teatro del Renacimiento tardío y el Barroco unen ambos espacios de la representación en un contrapunteo que intenta controlar al subalterno colocándolo ante el espejo de su dramática monstruosidad. Un estudio más amplio de la política y poética de lo monstruoso en *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y su diálogo con las teorías de Robortello, Guarini, Cinthio, Mazzoni, entre otros, acaso provea la clave para entender los mecanismos de integración y control mediante los cuales también nuestra cultura canibaliza provechosamente la representación del otro.

Referencias bibliográficas

- ARISTOTLE, *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, ed. W. Rhys Roberts, New York, The Modern Library, 1984.
- BEVERLEY, John R., «On the Concept of the Spanish Literary Baroque», en *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, ed. Ann J. Cruz y Mary Elizabeth Perry, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 1992, pp. 216-230.
- CONDE DE BOECK, José Agustín, «La teoría dramática como fuente para la construcción de imagen de Lope de Vega y el problema de la génesis intencional en el “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”», *Espéculo*, 42, 2009. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/lopedra.html>
- CRINÒ, Anna María, «Lope de Vega’s Exertions for the Abolition of the Unities in Dramatic Practice», *Modern Language Notes*, 76, 1961, pp. 259-261.
- GIRALDI CINTHIO, Givambattista, *Discorsi di M. Giovambattista intorno al comporre de I romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, Vinecia, Gabriel Ciolito de Ferrari, 1554.

⁴⁴ Mazzoni, «Introduzione alla difesa della “commedia” di Dante», pp. 100 y 102.

⁴⁵ Maravall, 1983, p. 52.

- GUARINI, Giambattista, «The Compendium of Tragicomic Poetry» [1599], en *Literary Criticism: Plato to Dryden*, ed. Allan H. Gilbert, Detroit, Wayne State University Press, 1982, pp. 505-533.
- HORACIO, *Arte poética de Horacio ó Epístola a los Pisones, traducida en versos castellanos*, ed. Tomás de Yriarte, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- JAVITCH, Daniel, «Self-Justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets», *Philological Quarterly*, 67, 2, 1988, pp. 195-217.
- JONSON, Ben, «Every Man Out of His Humor» [1600], en *Literary Criticism: Plato to Dryden*, ed. Allan H. Gilbert, Detroit, Wayne State University Press, 1982, pp. 537-538.
- Jonson, Ben, «To the Reader», en *Sejanus* [1605], ed. W.D. Briggs, Boston, London, D.C. Heath and Company, 1911, pp. 4-5.
- KAMEN, Henry, «Pureza de raza y racismo», en *La inquisición española*, Barcelona / México, Ediciones Grijalbo, 1972. pp. 131-151.
- LEY, Charles David, «Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas (AIH)* (Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974), ed. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1977, t. 2, pp. 579-585.
- MARAVALL, José Antonio, «La cultura del Barroco: una estructura histórica», en *Historia y crítica de la literatura española (Siglos de Oro: Barroco)*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pp. 49-53.
- MAZZONI, Jacopo, «Introduzione alla difesa della “commedia” di Dante» [1572], ed. Enrico Musacchio e Gino Pellegrini, Bologna, Cappelli Editore, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «El arte nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 69-143.
- MONTESINOS, José F., «La paradoja del “Arte nuevo”», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Madrid, Barcelona, Caracas, Anaya, 1967, pp. 1-20.
- PATTERSON, Annabel, «Censorship and Interpretation», en *Staging the Renaissance (Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama)*, New York, London, Routledge, 1991, pp. 40-48.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, y Elena E. MARCELLO (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo, Congreso Internacional de Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla la Mancha, Universidad de Castilla la Mancha, 2010.
- POGGI, Giulia, y Maria Grazia PROFETI (eds.), *Norme per lo spettatore: Teoria e prassi del teatro intorno all' «Arte Nuevo», Atti del Seminario Internazionale 19-24 de ottobre de 2009*, Firenze, Alinea Editrice, 2011.
- ROBORTELLUS, Franciscus, «On Comedy» [1548], en *Comic Theory in the Sixteenth Century*, ed. Marvin T. Herrick, Urbana, The University of Illinois Press, 1950.
- SICROFF, Albert A., *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1960.
- SIDNEY, Philip, «The Defense of Poesie» [1583], en *Literary Criticism: Plato to Dryden*, ed. Allan H. Gilbert, Detroit, Wayne State University Press, 1982, pp. 406-461.
- SPINGARN, Joel, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1963.
- TASSO, Torquato, «Discorse dell'arte poetica e del poema eroico» [1594], en *Opere, Scrittori d'Italia*, ed. Luigi Poma, Bari, Gius Laterza et Figli, 1964.
- VEGA, Lope Félix de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], en *Biblioteca de autores españoles*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, M. Rivadeneira, 1856, pp. 230-232.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega, Actas selectas del XIV Congreso de la*

Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Valladolid, Universidad de Valladolid, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo, 2010.

WEINBERG, Bernard, «From Aristotle to Pseudo-Aristotle», *Comparative Literature*, 5, 1953, pp. 97-104.

YARBRO-BEJARANO, Yvonne, *Feminism and the Plays of Lope de Vega*, West Lafayette, Purdue University Press, 1994.

«Pues mintiendo su nombre / y transformada en hombre»: Feliciano Enríquez de Guzmán en *El alcalde mayor* de Lope, *La fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla

Robin Ann Rice

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

Considerada quizás la primera mujer que edita una obra de teatro en lengua castellana¹, la sevillana, Feliciano Enríquez de Guzmán (¿1580-1648?) se convirtió en una leyenda en sus tiempos y por esto fue retratada múltiples veces en diversas obras dramáticas en el siglo XVII. Pues, Lope de Vega la celebra en su texto *Laurel de Apolo* como prodigio cuando recuenta sus días como alumna travestida como hombre para poder asistir a la Universidad de Salamanca:

Pues mintiendo su nombre,
y transformada en hombre,
oyó filosofía,
y por curiosidad astrología;²

Hasta que un día «puso los ojos Feliciano bella / en un ilustre mozo»³, pero disimuló su amor por tres años, «hasta que Feliciano tuvo celos»⁴ y tuvo que mudarse de nuevo en mujer porque:

¹ Ruiz, 2005, p. 2.

² Vega, *Laurel de Apolo*, silva tercera, vv. 452-455.

³ Vega, *Laurel de Apolo*, silva tercera, vv. 469-479.

⁴ Vega, *Laurel de Apolo*, silva tercera, v. 478.

Don Félix se quedó, fuese la dama,
 que “nueva Safo” Salamanca llama,
 escribiendo a sus celos pesadumbres,
 luego que penetró las altas cumbres
 del cano eternamente Guadarrama;
 porque, ¿cómo podía
 vivir, siendo mujer, donde tenía
 hábito y nombre de hombre,⁵

El Fénix elogia a Feliciano, denominando los versos que llegaron a sus manos como «felicianos»⁶.

Numerosos expertos han apuntado que la Feliciano que Lope representa en el *Laurel de Apolo* es la misma Feliciano Enríquez de Guzmán, poetisa sevillana y la autora de la obra *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos* (Lisboa, 1624). Tanto Adolfo de Castro que menciona su vida extraña, su amor por las letras y su erudición, como Menéndez Pelayo, Cotarelo, y Blanca de los Ríos, conjeturan que el *Laurel de Apolo* haga referencia a la dramaturga Enríquez de Guzmán⁷. Es improbable que la mujer haya estudiado travestida de hombre en Salamanca: estos elementos pudieran ser los morfemas composicionales del tópico literario para representar las características asombrosas que poseía Feliciano, mujer intelectual, convertida en prodigio en la España de Felipe III y Felipe IV. Ana Suárez Miramón ha señalado tres textos que usan el *topos*, no solo de la mujer intelectual travestida de hombre, sino el tópico específico de Feliciano Enríquez de Guzmán: *El alcalde mayor* de Lope de Vega, *La fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla.⁸ Los tres personifican la Feliciano que Lope dio a conocer en su *Laurel de Apolo*. Sánchez-Crespo subraya que si bien Lope ensalza a la Feliciano intelectual y talentosa tanto en su *Laurel de Apolo* como en *El alcalde mayor*, también es cierto que, fiel a su opinión negativa de las mujeres, en la tragicomedia, la condición de la protagonista sabia, Rosarda, es revertida al final de la obra cuando «renuncia a la alcaldía para casarse con él [su enamorado] y pasa a ocupar el papel que convencionalmente se le da a la mujer»⁹. Además, según Louis Pérez, un encuentro entre Tirso de Molina y Feliciano en Sevilla, pudiera haber incitado al autor a usarla como modelo para la redacción de sus textos *El amor médico* y *Todo es enredos amor*¹⁰.

En primera instancia, podría parecer que las obras a analizar sean sencillamente variaciones del popular motivo del disfraz varonil¹¹, por esto, el propósito de este escrito es examinar tres de las diversas obras del siglo XVII que usan como personaje central el tema de la mujer intelectual que se viste de hombre para alcanzar sus metas, desafiando a la sociedad, y que específicamente encarnan a Feliciano. Para dar el atractivo áureo, la ambición intelectual está enmarañada con los enredos amorosos. Mi hipótesis es que si

⁵ Vega, *Laurel de Apolo*, silva tercera, vv. 486-493.

⁶ Vega, *Laurel de Apolo*, silva tercera, v. 515.

⁷ Pérez, 1988, p. 5.

⁸ Suárez, 2009, pp. 65-66.

⁹ Sánchez-Crespo, 1999, p. 148.

¹⁰ Pérez, 1988, p. 6.

¹¹ McKendrick, 1974, p. 299.

bien es cierto que el *topos* de la mujer disfrazada como hombre proliferó en el siglo xvii, también es cierto que algunas de estas obras, como descubren De Castro, Menéndez y Pelayo, Cotarelo, Blanca de los Ríos, y más recientemente, Suárez Miramón, parecen ser referencias directas, jocosas a Feliciano Enríquez de Guzmán. Para poder comprobar la hipótesis, propongo primero inspeccionar la biografía escasa de la dramaturga para resaltar los datos que pudieran haber sido la materia prima aprovechada por Lope, Mira y Rojas para tejer sus historias. Después, usando ciertas categorías de análisis que construyen la identidad de Feliciano como tema en las obras, pretendo comparar los datos biográficos con la fisonomía literaria de las protagonistas para medir la factibilidad de que estas caracterizaciones dramáticas realmente reseñen aspectos de la figura histórica, Feliciano Enríquez de Guzmán (¿1580?-¿1648?).

La justificación teórica de este estudio se basa en el concepto de la *transtextualidad* teorizada por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. La transtextualidad es «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»¹². Genette describe cinco categorías de transtextualidad de la cual me ocuparé en mi análisis de una: la hipertextualidad. Según Genette, la hipertextualidad es «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)»¹³. Julia Kristeva denomina esta misma relación como «intertextualidad». Dentro de estas transformaciones, este trabajo se centra en la que el autor denomina como transposición: mutaciones en las cuales el escritor cuenta una historia morfológicamente parecida a otra pero sin imitarla. En el caso de las obras basadas en ciertas leyendas y anécdotas difundidas en los círculos intelectuales de la España de las primeras décadas del siglo xvii sobre las actividades singulares de Feliciano, Genette denominaría «transposición temática» a la transformación de ellas en las obras de Lope, Mira y Rojas. Los tres textos a analizar son genéricamente lo que llamamos pastiches o parodias «de puro divertimento o ejercicio ameno sin intención agresiva o burlona: es lo que [llama] el régimen lúdico del hipertexto»¹⁴. Por lo tanto, la vida histórica de Feliciano que fue transmitida por los intelectuales que visitaron Sevilla fue asimilada y difundida como una especie de texto oral. Este texto oral se convirtió en un hipotexto que fue refundido en las distintas versiones de los hipertextos como parte de la transformación transtextual.

ESPECULACIONES BIOGRÁFICAS SOBRE LA VIDA DE FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN

Los datos sobre la vida de Feliciano son pocos y aleatorios. Se calcula que nació antes de 1580 porque en 1605 firmó un documento asumiendo la responsabilidad financiera de su hermana Magdalena cuando entró, como hizo también su otra hermana, Carlota, en el Convento de Santa Inés en Sevilla. Feliciano habría podido hacer tal gesto únicamente teniendo mayoría de edad¹⁵, que para mujeres, era de 25 años. Feliciano optó por utilizar el apellido de su madre. Hay varias explicaciones para

¹² Genette, 1981, pp. 9-10.

¹³ Genette, 1981, p. 14.

¹⁴ Genette, 1981, p. 40.

¹⁵ Pérez, 1988, p. 1.

este hecho. Por un lado, no era una práctica insólita en la época, además era un nombre de mucha alcurnia en Sevilla, lo que pudiera ser otro incentivo para su decisión. Se casó y se enviudó dos veces. La primera vez, se especula que fue por la insistencia de su padre, porque se casó con un viudo mucho mayor que ella, y cuando murió, demoró solamente cuatro meses antes de entrar en nupcias con quizás un amor secreto de su infancia. Otra nota importante sobre su primer matrimonio es que tenía ya 35 años y seguramente una dote muy pobre o inexistente. Cuatro meses después de enviudarse por primera vez, se convierte en esposa de un hombre de mucho nivel, universitario y escritor como ella. Por posibles datos autobiográficos encontrados en la magna obra de Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, expertos han teorizado que, estando enamorada de León Garavito, el que sería su segundo esposo, su padre autoritario insistió en que se casara con el primero, Ponce Solís, quizás por algún arreglo económico¹⁶.

Feliciano, como otras escritoras viudas de su época, por ejemplo, su conterránea andaluza, Mariana de Carvajal, vivió sus años de vejez en pobreza. Pues, «su segundo marido, Francisco de León Garavito, falleció antes de 1630 y hacia 1640 doña Feliciano vivía de la caridad de los frailes del convento de San Agustín»¹⁷. No se puede negar la fama literaria de la dramaturga tanto como escritora laudada por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* como hipotexto para la materia prima temática de sendas obras literarias de la época. La mujer intelectual es recordada por Lope en *El alcalde mayor*, que ofrece «una documentada bibliografía de los manuales más leídos en la época (de astrología, arte y derecho) que le son muy familiares a la protagonista»¹⁸, por Mira de Amescua en su *Fénix de Salamanca* y también por Rojas Zorrilla en *Lo que quería ver el marqués de Villena*¹⁹. Incluso, según Ana Suárez Miramón: «La propia Feliciano, ya mayor y viuda, literaturizó su propia biografía en la *Tragedia*»²⁰ y nos recuerda que «debió ser famosa como poeta pues Lope la elogió en *El laurel de Apolo* por la “excelencia de sus versos”»²¹. Pero, otras versiones de la vida famosa de Feliciano han sido asentadas, según Cotarelo, en *El amor médico* de Tirso de Molina y, según Menéndez Pelayo, en *Todo es enredos amor* de Tirso²² que en la actualidad, se atribuye a Diego de Figueroa y Córdoba. Por lo tanto, es de interés como he mencionado en la parte anterior, examinar y analizar algunas versiones literaturizadas de la biografía de Feliciano Enríquez de Guzmán.

EL ALCALDE MAYOR DE LOPE DE VEGA

La obra se habría escrito antes de 1618 porque «figura su título en la lista de la segunda edición *El peregrino en su patria*»²³ y parece que la protagonista principal, Rosarda, es una clara referencia a Feliciano. *El Alcalde Mayor* es una tragicomedia con

¹⁶ Pérez, 1988, pp. 1-3.

¹⁷ Ruiz, 2005, p. 16.

¹⁸ Suárez, 2009, p. 65.

¹⁹ Suárez, 2009, pp. 65-66.

²⁰ Suárez, 2009, p. 66.

²¹ Suárez, 2009, p. 66.

²² Pérez, 1988, p. 6.

²³ García, 1928, p. xvi.

los enredos de amor y las comedias de errores típicos de las obras de la época. La trama es sencilla. Una mujer, Rosarda, tiene dos pretendientes: uno por selección propia que se llama Dinardo y otro designado por la autoridad paterna de nombre Camilo. Antes de llegar a la cita para fugarse con Rosarda, Dinardo defiende su amor por ella contra Camilo y lo mata. El resultado es que Dinardo se refugia en una iglesia y Rosarda, pensando que ha sido burlada porque no llega Dinardo a la cita, huye, disfrazada como hombre, a Salamanca con un gracioso lacayo. En Salamanca es aplaudida como sabia y después de ganar un importante pleito hereditario legal por un noble, es nombrado Alcalde Mayor de Toledo, su ciudad natal donde su amado Dinardo es culpado no solo por el asesinato de Camilo sino también por la desaparición de Rosarda y sus alhajas. En Toledo, Rosarda arregla todos los problemas legales y sentimentales de los involucrados y, después de revelar su verdadera identidad, recupera su amado.

La Rosarda literaria representa a la Feliciana histórica en la imaginación colectiva intelectual de su época. Toda la capacidad intelectual atribuida a Rosarda es permitida y completamente lícita durante su tiempo de ilusión física travestida como hombre. En las primeras líneas de la obra, antes de convertirse en hombre, Rosarda se proclama amante de la astrología y conocedora del libro en boga sobre el tema, *La Esfera del Universo* de don Ginés Rocamora y Torrano de 1599. Además de disertar sobre sus conocimientos astrológicos, admite que sabe latín. Pues, la Feliciana que inmortaliza Lope en *El laurel de Apolo* menciona que la escritora se interesó por la astrología. Llegando a Salamanca, Rosarda misma dice: «Yo soy cierto estudiante, / como ve, barbiponiente [...] Yo, amigo, como estudiante, / voy a mi centro»²⁴.

Rosarda entiende la situación problemática de ser mujer y une su voz al discurso prevaleciente de la época de la *querelle des femmes*:

¿Pero de qué me ha servido,
de los libros que he leído,
toda la historia que sé?
Semíramis, ¿no regía
del Asia el imperio todo?
¿Enadnes, del propio modo,
a su esposo no seguía?
¿No salió Teodora un día
de la cárcel, transformada
en varón? ¿Pluma y espada
no han dado a mujeres nombre?
Pues desde agora soy hombre;
¡adiós, dulce patria amada!²⁵

Rosarda no puede demostrar su verdadera inteligencia hasta que esté vestida de hombre y sea doctora en leyes.

En la obra, el doctor Leonid, catedrático de prima de leyes la recomienda para llevar un caso importante de mayorazgo diciendo: «el que con más curiosidad la ha visto es el señor doctor Aurelio (seudónimo de Rosarda), que os dará ésta. Si alguno en el mundo,

²⁴ Vega, *El alcalde mayor*, pp. 220-222.

²⁵ Vega, *El alcalde mayor*, p. 221.

aunque resuciten Bártulo, Baldo y Jasón de Maino, os puede dar este pleito, él lee, por ser el más raro, único y famoso ingenio que han visto nuestras escuelas»²⁶. En contraste con la exclamación anterior de Rosarda cuando ha presentado una lista de mujeres ilustres de la historia para lamentar su censurada condición mujeril, en el momento de ganar el difícil pleito legal, es comparada con hombres ilustres, creando un paralelismo antitético:

«¡Víctor, el doctor Aurelio;
víctor!»
[...]
Unos le llaman Jasón,
Demóstenes elocuente,
Licurgo, Bártulo y Blado,
y otro «desbarbado fénix».
[...]
Habló en sus estrados hoy
Aurelio, tan altamente,
que mal año para Livio,
el Petrarca ni Holofernes.²⁷

¿Es un guiño a la autora Feliciano el llamar «desbarbado fénix» a Rosarda/Feliciano quizás en referencia a la denominación de Cervantes a Lope como «Fénix de los ingenios»? Después, Juan llamará al barbiponiente «fénix de todo el Derecho» y le proclama «Mi Alcalde Mayor seréis: / conmigo iréis a Toledo»²⁸. Terminando el Acto Segundo, Rosarda exclama sobre este mundo al revés: «Notable cosa ha de ser / que, en su patria, una mujer / sirva de Alcalde Mayor»²⁹.

Obviamente, al final de la obra todo es revelado, resuelto y perdonado. Rosarda desenreda todo y explica que es «aficionada a las Letras»³⁰ y cuando fue aparentemente deshonorada por Dinardo, «fui a Salamanca, y en ella / estudié, como lo veis»³¹. A lo cual contesta Juan, cuya herencia ha rescatado y que la ha exaltado toda la tragicomedia: «¿Hay tan extraña quimera?»³². El mundo al revés ha regresado a su estado reglamentario según las normas.

En esta obra, los elementos destacables en la caracterización de la Feliciano ficticia como tema literario son el disfraz como hombre, su gran interés por la astrología, la conversión en destacada intelectual en Salamanca y la *querelle des femmes* con un doble talante: lamentar las limitaciones sociales impuestas a las mujeres y mencionar mujeres ilustres de la antigüedad. Además, Lope de Vega hace un homenaje a Feliciano Enríquez de Guzmán cuando llama a su álgter ego literario, Rosarda, «fénix» en referencia a su propio apodo. El motivo conductor que une a *El alcalde mayor* y el *Laurel de Apolo* es

²⁶ Vega, *El alcalde mayor*, p. 225.

²⁷ Vega, *El alcalde mayor*, p. 230.

²⁸ Vega, *El alcalde mayor*, p. 230.

²⁹ Vega, *El alcalde mayor*, p. 231.

³⁰ Vega, *El alcalde mayor*, p. 245.

³¹ Vega, *El alcalde mayor*, p. 245.

³² Vega, *El alcalde mayor*, p. 245.

el nombrar a las mujeres como «fénix» enalteciéndolas al mismo nivel que Lope, el Fénix. En esta tragicomedia se aprecia la dualidad contrastante de hombre inteligente como norma y mujer intelectual como monstruo femenino. También, se aprecia el régimen lúdico del hipertexto que en su transposición de la información original oral de la leyenda (el hipotexto) mantiene las cualidades intelectuales de la sevillana agregando el enredo amoroso y los múltiples chistes sobre el alumno barbiponiente.

LA FÉNIX DE SALAMANCA DE MIRA DE AMESCUA

La Fénix de Salamanca aparece en *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Parte III (1653), y se parece en tema a otra obra de Mira llamada *La tercera de sí misma*³³. Si la versión biográfica teatral de Lope retrata, tal como su *Laurel de Apolo*, las glorias intelectuales de Feliciano representada por Rosarda, Mira de Amescua prefiere ignorar su intelectualismo e inmiscuir en la trama de su obra, *La Fénix de Salamanca*, datos claves biográficos de la sevillana, así basándose más en el hipotexto. En la obra de Mira, hay información de la vida de Feliciano, labrada en la composición de dos de las protagonistas: Doña Mencía, la llamada *Fénix de Salamanca*, y Alejandra, la que es como Rosarda en la obra de Lope, prometida a un hombre pero enamorada de otro. La biografía de Feliciano se presenta por medio de una fusión de las características de Doña Mencía y de Alejandra.

Como sugiere Pérez, Feliciano fue casado por instigación de su padre con un viudo acomodado, Cristóbal Ponce Solís y Farfán, mucho mayor que ella, quizás estando enamorada de su primer amor, Francisco de León Garavito, con el cual se casaría en segundas nupcias después de enviudarse de Ponce³⁴. En la obra de Mira, hay características biográficas incorporadas en Mencía y Alejandra. Mencía, que es llamada la *Fénix de Salamanca* por su belleza y por sus talentos literarios, conoce a Don Garcerán en Salamanca y se enamoran. Pero, como cualquier enredo de amores, hay complicaciones y estas complicaciones revelan quizás la información biográfica. En la trama, Don Garcerán es captado por la belleza y las destacadas dotes literarias de Mencía:

Con estas partes divinas,
 otras le dio el cielo, anejas
 a su mucha calidad,
 tanto, que, por excelencia,
 como a otra Safos un tiempo
 la llamó el milagro Grecia,
 La Fénix de Salamanca
 llamaban todos a ésta.³⁵

Además de destacar sus capacidades poéticas y de hacer eco a Lope en su *Laurel de Apolo* cuando llama a Feliciano: «nueva Safo»³⁶, traza su linaje como: «tan principal

³³ Valbuena Prat, 1928, p. XIII.

³⁴ Pérez, 1988, pp. 1-3.

³⁵ Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, vv. 961-968.

³⁶ Vega, *Laurel de Apolo*, silva tercera, v. 487.

señora, / que de Guzmán y Fonseca / tenía la mejor sangre»³⁷. Menciona «de Guzmán y Fonseca» que alude directamente al apellido de Feliciano y su pariente Enrique Enríquez de Guzmán y Fonseca³⁸. Don Garcerán, según los datos que nos aporta Pérez, sería el amor de la juventud de Feliciano y su segundo esposo, Francisco De León Garavito, pues los dos son académicos e intelectuales. Posiblemente, Don Beltrán, el viejito que quiere casarse con Alejandra cuando ella verdaderamente ama a Horacio, parodia a Ponce Solís, el viudo viejo con el cual Feliciano se casó en primeras nupcias para complacer a su padre.

En la obra, Garcerán tiene que huir de su amada Mencía porque cuando se conocen en Salamanca, él está casado, y sin querer se enamora de Mencía. Por esto, Mencía se traviste de hombre y persigue a Garcerán a Valencia, donde su esposa muere poco después de su llegada, y, luego, a Madrid donde sucede la acción de la obra. Posiblemente, Feliciano Enríquez de Guzmán y Francisco de León Garavito se conocieron y se enamoraron cuando los dos eran estudiantes, quizás no en Salamanca, pero cuando los dos estaban en la etapa formativa intelectual de sus vidas. Es plausible que cuando el padre de Feliciano la casa con el viudo, de León Garavito contrae matrimonio cuando ve que ya no está disponible su amada. Múltiples veces en la obra, Alejandra, que está enamorada de un joven pero cuyo hermano la compromete con un viejo viudo, se queja de los matrimonios entre mujeres jóvenes y hombres grandes:

Cásame, y al yugo pones
dos novillos desiguales;
[...]
¿cómo quieres que me cuadre,
si a quien puede ser mi padre
ese me das por marido?³⁹

También, un personaje secundario llamado Villena reconoce la equivocación de casar los viejos con las jóvenes: «Casar viejos cortesanos/con mozas, triste jornada»⁴⁰. Curiosamente, este personaje se llama «Villena», nombre que Rojas Zorrilla pondrá a su obra sobre Feliciano, intitulada: *Lo que quería ver el Marqués de Villena*.

La obra termina con Alejandra casándose con el joven en lugar de con el viejo y Mencía contrayendo matrimonio con el recién enviudado Garcerán. La obra de Mira enfoca en los datos biográficos amorosos de Feliciano mientras que la de Lope enfatiza sus talentos e inteligencia. *La Fénix de Salamanca* hilvana en los personajes de Mencía y de Alejandra datos biográficos sobre Feliciano. Menciona la alcurnia del apellido de la familia de Mencía, que curiosamente coincide con el linaje del apellido materno de Feliciano (Guzmán y Fonseca) que ella optó por usar posiblemente por su prestigio. También, retoma los versos de Lope que señalan a Feliciano como fénix en referencia a su propio sobrenombre cervantino. Incluye los datos personales que Mencía era la viuda de Salamanca enamorada de un casado que pronto sería viudo como el segundo esposo

³⁷ Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, vv. 957-959.

³⁸ Medina, 2008, p. 1163.

³⁹ Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, vv. 1621-1628.

⁴⁰ Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, vv. 1733-1734.

de Feliciana. En contraste con la versión de Lope y Rojas Zorrilla, Mira no menciona a las dotes intelectuales de su protagonista o su interés en la astronomía, que protagonizan tanto su biografía y fama posterior, y tampoco incluye segmentos importantes en los cuales participa en la *querelle des femmes*. Sin embargo, podemos concluir por esto que hay más acercamiento del hipertexto con el hipotexto en cuanto a datos biográficos específicos.

LO QUE QUERÍA VER EL MARQUÉS DE VILLENA
DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Las posibles referencias a Feliciana en la obra de Rojas son más imprecisas que en Lope y Mira, a pesar de representar a una mujer intelectual travestida de alumno. La obra se publicó en 1645 en la *Segunda parte de las comedias* del autor, que corresponde al periodo cuando Felipe IV «desolado [...] por la muerte de su esposa Isabel de Borbón y poco más tarde por la de su hijo, ordenó clausurar los teatros, que no se abrirían ya en vida de Rojas Zorrilla, muerto en Madrid el 23 de enero de 1648»⁴¹.

Rojas Zorrilla incluye información que pudiera apuntalar a Feliciana. En un largo monólogo (186 versos), Doña Juana, que representaría a Feliciana, exhibe su propia versión de la *querelle des femmes*. Primero, se recuerda que «Tendría yo doce años, / cuando mis padres quisieron/darme estado y darme esposo»⁴², que corresponde a datos biográficos que Feliciana Enríquez de Guzmán incluye en su propio hipertexto convertido, en parte, en una autobiografía, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos* (1624). Pero, al contrario del hipertexto de Rojas, la narradora demuestra su enojo con su padre por ahuyentar al pretendiente, León Garavito. En Rojas, Doña Juana explica que es «Dueña yo de mi albedrío, / rehúso el lazo, creyendo / que me le den como alivio / y me ofenda como peso;»⁴³. El padre de Doña Juana es benéfico:

pero viendo el padre mío
mi inclinación,
[...]
un maestro me previene
que atienda a enseñarme luego
la gramática, que es lengua
de ciencias y artes; a oír tiempo
la Retórica y las cuatro
liberales, donde leo
por la Astronomía cuanto
el dedo de Dios inmenso
fue escribiendo con estrellas
en todo ese octavo cielo.⁴⁴

⁴¹ Rojas Zorrilla, Francisco, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, p. 9. La edición y la nota preliminar no tienen autor.

⁴² Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, p. 130.

⁴³ Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, p. 130.

⁴⁴ Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, pp. 130-131.

Sabemos que en el hipotexto oral, su padre no la consintió de esta manera. Es cierto que la dramaturga se casó por primera vez ya grande y hay estudios que especulan que la razón fue porque su padre autoritario no la dejó casarse con su amado León Garavito, de joven. Es famosa la predilección de la dramaturga por la astronomía y aquí comparte este interés con Doña Juana: el texto menciona en numerosas ocasiones la astronomía.

Sabemos que Feliciano era una mujer singular, pues, en su libro de 1846, intitulado *El Conde Duque de Olivares*, Adolfo de Castro considera que debería ocupar un puesto muy importante en el templo de la fama, considerando su vida singular, su gran amor por las letras, su erudición extraordinaria y su buen gusto⁴⁵. Por esto, la *querelle des femmes* que sigue es verosímil con algo que hubiera exclamado Feliciano:

Yo misma me dije a mí:
¿de los hombre el ingenio,
el espíritu, el valor,
acaso es mayor que el nuestro?
A los hombres, ¿quién les dio
este común privilegio
en las lides y en las ciencias
de ser árbitros a un tiempo?⁴⁶

Para poder comprobar su capacidad, se viste de hombre, se muda a Salamanca, pasa seis años estudiando, se doctora y gana una cátedra.

Esta obra es la más alejada como hipertexto en su representación de Feliciano Enríquez de Guzmán, sin embargo comparte las categorías de análisis de las otras dos obras que son: el disfraz como hombre, su gran interés en la astrología, la conversión en destacada intelectual en Salamanca, y la inserción retórica de la *querelle des femmes*. Las características jocosas que tiene en común con las obras de Lope y Mira son los comentarios sobre su apariencia cuando está vestida de hombre. Cuando gana una lid intelectual dicen: «Prémiese al doctor Madrid, / ¡eh doctor Eunuco»⁴⁷, además de las veces que señala a los doctores desbarbados y lampiños. También, las tres obras explotan la idea de la mujer vestida de hombre que ama a un hombre pero que es querida por una mujer, que son los elementos que provocan la comedia de errores. Esta obra explota menos el personaje del imaginario colectivo literario que es Feliciano, o quizás, es diluido en otro tema atractivo en la época, que es el Marqués de Villena y la cueva de Salamanca. Entonces, se explica la debilidad temática de Feliciano, porque se enreda en el otro sobre la magia.

CONCLUSIONES

Feliciano Enríquez de Guzmán se convirtió en un personaje del imaginario colectivo por su vida singular y, esta tela, cuya urdimbre se tramó con historias de su vida intelectual y sus dotes literarias glorificadas por coetáneos de la talla de Lope, formaron

⁴⁵ Pérez, 1988, p. 5.

⁴⁶ Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, p. 131.

⁴⁷ Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, p. 56.

el hipotexto oral que se difundió en la España de las primeras décadas del siglo xvii. Este entramado de historias se difundió por medio de los hipertextos sobre prodigios femeninos que se vistieron de hombre por distintos motivos. Todos los autores analizados han hecho transposiciones dictadas por el gusto áureo «de puro divertimento o ejercicio ameno sin intención agresiva o burlona: es lo que [llama] el régimen lúdico del hipertexto»⁴⁸. Los morfemas traspasados del hipotexto crearon el *topos* que podemos ya llamar específicamente el de Feliciano Enríquez de Guzmán: la mujer intelectual, y por lo tanto varonil, (por esto la metonimia de la mujer travestida), la mención y el interés en la astrología (afición de la Feliciano histórica), el renombre intelectual que logra la mujer travestida (elogiada por Lope) y la *querelle des femmes* que se empotra en algunas partes de los textos (discurso en el cual participaba Feliciano en los círculos intelectuales de Sevilla).

Sin duda, la característica más impactante de las obras es la fama que tenía Feliciano por ser mujer intelectual y talentosa en las letras. Para poder asemejar lo extraño de tal figura, como válvula de escape, le permite unos momentos de libertad por medio de la obra literaria, un mundo donde todo es permitido. Feliciano como personaje histórico literario (hipotexto) es asimilada por medio de la ficción literaria (hipertexto). Una figura tan prodigiosa se representa perfectamente en el teatro porque «es mera ilusión, un mundo al revés temporal, donde al final nada o muy poco cambia en la estructura sociopolítica del momento»⁴⁹. Nada pasa si una mujer ficticia vestida de hombre es sabia y gana una cátedra, siempre y cuando terminando la obra quite el disfraz y regrese a sus funciones femeninas.

Las obras de Lope, Mira y Rojas supuestamente son versiones dramáticas que usan Feliciano Enríquez de Guzmán como temática. Como he citado anteriormente, diversos investigadores han sugerido que *El alcalde mayor* de Lope, *La Fénix de Salamanca* de Mira y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas se inspiraron en la vida de esta mujer singular. No sabemos si fue verdad o no, únicamente podemos analizar la transposición por medio de una comparación morfológica entre el hipotexto (su fama en la España del siglo xvii) y el hipertexto (las versiones literarias de su vida). Pero, lo que sí es cierto es que la mujer intelectual que se viste de hombre, metafóricamente o no, por ser prodigio de la naturaleza se convierte en un punto focal del imaginario colectivo en el siglo xvii. Antonio Maravall ha documentado ampliamente el encanto provocado en el Barroco por «lo difícil [...] la novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas»⁵⁰. Feliciano Enríquez de Guzmán alienta los textos sobre su ingenio y su vida por ser una extravagancia en el siglo xvii.

Referencias bibliográficas

- GARCÍA SORIANO, Justo, «Prólogo», en Lope de Vega, *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1928, t. XI, pp. 1-29.
 GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1981.

⁴⁸ Genette, 1981, p. 40.

⁴⁹ Ruiz, 2005, p. 11.

⁵⁰ Maravall, 1998, p. 453.

- MARAVALL, José Antonio *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MEDINA VÍLCHEZ, Gabriel, *Don Motril. Índice onomástico sobre Motril y los motrileños*, Granada, Ediciones Medina Víchez, 2008.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La Fénix de Salamanca*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1928.
- PÉREZ, Louis, *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Ediciones, 1988.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, Barcelona, Linkgua Ediciones, 2007.
- RUIZ, Reina, *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco*, New York, Peter Lang, 2005.
- SÁNCHEZ-CRESPO, María del Carmen, «El personaje de Laura en *La vengadora de las mujeres*», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Universidad Castilla-La Mancha, 1996, pp. 145-156.
- SUÁREZ, Ana, *Literatura, arte y pensamiento, textos del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Universitario Ramón Areces, 2009.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «Preliminar», en Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, Madrid, Ediciones de la lectura, 1928, vol. II, pp. 1-4.
- VEGA, Lope de, *El Alcalde Mayor*, en Lope de Vega, *Obras*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Real Academia Española, 1928, t. XI, pp. xv-xix.
- , *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

Cada cual lo que le toca de Rojas Zorrilla: historia textual

Milagros Rodríguez Cáceres

Universidad de Castilla-La Mancha¹

Las conclusiones a que llego en este artículo son fruto del trabajo que el profesor Felipe Pedraza y yo hemos llevado a cabo al preparar la edición crítica de *Cada cual lo que le toca* para las *Obras completas* de Rojas Zorrilla que publica la universidad de Castilla-La Mancha.

LA ARDUA TAREA DE LA EDICIÓN CRÍTICA

No hay más remedio que hablar aquí, una vez más, de las dificultades con que tropieza la edición crítica de los textos dramáticos áureos, al unirse la pérdida de testimonios y la cadena de contaminaciones que con harta frecuencia se produce en la transmisión, de forma que hay que operar con fuentes manuscritas e impresas que debieron de mezclarse en copias que no se conservan. Solo partiendo de esa base, se pueden explicar variantes injustificables de otro modo.

A esas dificultades de carácter general se añaden las específicas de Rojas Zorrilla, en razón del uso caprichoso y atrevido de la lengua de que hace gala. Ya trató Felipe Pedraza de «la ardua tarea» de editar a este dramaturgo que, estimulado por los gustos de un público que se ha aficionado a los alardes cultistas, acumula estructuras hipotácticas en enrevesados parlamentos². Sucede que los editores de sus obras se enfrentan —nos enfrentamos— a un lenguaje al que la impronta conceptista y cultista confiere una extrema elasticidad, lo que da lugar a que en muchos pasajes debamos aceptar como lectura correcta expresiones chocantes y un tanto forzadas. El abanico de

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI2008-05884-C04-03 (I+D) y CSD2009-00033 (Consolider), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Ver Pedraza, 2009, pp. 378-379.

posibles interpretaciones se amplía con usos traslaticios plausibles que no deben descartarse en beneficio de variantes más previsibles.

En esta ocasión, vamos a ocuparnos de una pieza singular: *Cada cual lo que le toca*. Se ha convertido en tópico, poco menos que inexcusable, la referencia al *Teatro de los teatros* de Bances Candamo, donde se consignan los silbos que el público de los corrales dedicó a esta obra, por lo insólito de su planteamiento moral³. Como *El pintor de su deshonra* de Calderón y *La traición busca el castigo* del propio Rojas, *Cada cual...* tiene la peculiaridad de ser una de las escasísimas tragedias contemporáneas del teatro europeo del siglo XVII. Ha suscitado una considerable atención crítica, no tanto por sus logros estéticos como por la novedad y sorprendente originalidad de su construcción dramática y de la concepción de la vida social, que chocó tanto a los primeros espectadores⁴. En ella, la presión que la sociedad ejerce sobre la libertad sexual del individuo se produce de forma descarnada y sombría. Para un análisis minucioso de las angustiosas incertidumbres que pesan sobre los protagonistas, prisioneros en el laberinto del honor, remitimos al artículo de Pedraza; para una nueva interpretación del desencuentro entre las premisas morales y psicológicas del autor y su auditorio, al análisis de Vila⁵.

SINTÉTICA HISTORIA TEXTUAL

Solo disponemos de dos testimonios antiguos de *Cada cual lo que le toca*:

M Manuscrito, Biblioteca Nacional de España (ms. 15378)

[h. 1r:] Comedia / Cada qual lo que le toca

[h. 2r:] Cada qual lo que le toca Comedia famosa / de D. Fran^{co} de Rojas- / [raya] / [dram. pers. a dos columnas] /... /

[al final:] Finis

S *Cada cual lo que le toca*, s. l., s. i., s. a., 36 pp.

CADA QVAL LO QUE LE TOCA. / COMEDIA FAMOSA, / DE DON FRANCISCO DE ROJAS. /... /

[al final:] FIN.⁶

Hasta ahora, el texto canónico de *Cada cual lo que le toca* es el que estableció Américo Castro en su edición de 1917⁷, a partir del manuscrito. El prestigio del editor, revolucionario historiador de nuestra cultura, tanto en su fase inicial racionalista

³ Ver Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 35.

⁴ Ver Lista, 1844, tomo II, p. 136; Castro, 1917; MacCurdy, 1958, p. 81, y 1968, pp. 70-71; Moir, 1973, p. 150; Cañas Murillo, 1981; Julio, 1996, pp. 390-393; Vila, 2005; y Pedraza, 2007b, pp. 251-265.

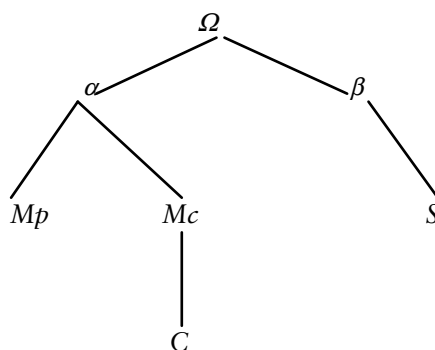
⁵ Ver Pedraza, 2007b, pp. 251-265, y Vila, 2005.

⁶ La descripción y el facsímil de las primeras páginas del manuscrito y de la suelta se encuentran en González Cañal, Cerezo y Vega, 2007, núms. 75 y 76. Del impreso hay ejemplares en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (55679 y 57043), en la Biblioteca Nacional de España (T-55272) y en otros fondos españoles y extranjeros. Para nuestro cotejo, manejamos siempre el ejemplar de la BNE.

⁷ Rojas Zorrilla, *Cada cual lo que le toca. La viña de Nabot*.

anterior a la guerra como en la posterior, y el carecer de nuevas ediciones de la obra han convertido el trabajo de don Américo en la referencia obligada a la hora de citar y analizar este texto. Hay que señalar, sin embargo, que Moir ya estudió la suelta, que la edición moderna no tuvo en cuenta, y apuntó variantes interesantísimas que ponían en entredicho algunas elecciones de esta⁸. Ahora, un minucioso análisis del manuscrito nos autoriza a proponer nuevas lecturas que, unidas a las que se deducen del cotejo con *S*, permiten ofrecer un texto sustancialmente nuevo⁹.

La historia textual de esta tragedia se puede describir sin muchos problemas o incertidumbres. Más problemática resulta, como veremos, la selección de variantes. Nos encontramos con un estema relativamente sencillo:



Tenemos que partir de la base de un original perdido (Ω), del que derivaron dos textos (α y β), también desaparecidos, que dieron lugar a dos familias distintas.

Con una de ellas entronca el manuscrito. Se da la circunstancia de que está repleto de correcciones de otra mano, sobreescritas y añadidas en los márgenes o en los espacios interlineales. Así pues, esta fuente viene a ofrecernos dos testimonios en uno, que denominaremos *Mp* (manuscrito primitivo) y *Mc* (manuscrito corregido); se distinguen, aún más que por la letra, por la tonalidad de la tinta, más clara y rojiza en las correcciones que en el texto primitivo.

En su edición Castro no se hizo eco de algunas de estas correcciones, quizá porque, aunque manejó el códice de la BNE *in situ*, trabajó en su despacho con una copia fotográfica que no siempre captaba con fidelidad las adiciones y modificaciones del segundo amanuense.

A la otra familia pertenece la suelta (*S*), que subsana muchos errores del manuscrito, pero introduce otros. Además, todo parece indicar que el texto de β llega al editor de *S* pasado por el tamiz de una copia de actores, que se separa en algunos puntos; incluso suprime versos para aligerar los diálogos.

⁸ Ver Moir, 1973, en especial las pp. 154-159, en que se registran variantes, adiciones y omisiones.

⁹ Será el texto que se publicará en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas*, VII, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. Todas las referencias que hay en este artículo remiten a los 3486 versos de esta edición, frente a los 3441 de la de Américo Castro.

La lectura es plausible si interpretamos «para que mi esperanza dé frutos sin temores ni desconfianza de que [falte] el riego, sus favores son la lluvia», que permite que germine el amor. Este género de elipsis y sobrentendidos son habituales en Rojas. No obstante, S presenta un texto que tampoco parece desdeñable:

y para que, sin temores
del *riesgo* u desconfianza...

Ciertamente, puede tratarse de una *lectio facillior*: el copista de β no captó la elipsis de Rojas y buscó un complemento que se aviniera bien con *temores*. El resultado es tan coherente y tan propio del *usus scribendi* de los dramaturgos áureos, que no puede desestimarse sin más. Con todo, en este caso preferimos la *lectio difficilior*.

No son estos los únicos errores de *Mp*. En el v. 800 encontramos un texto imposible:

No está la injuria en el golpe;
la ofensa está solo en que
en la misma injuria hubo
razón para *convencer*. 800

No, la misma injuria no fue razón que convenciera a nadie. *Mc* restableció el alambicado razonamiento original en un texto que coincide con el de *S*:

No está la injuria en el golpe;
la ofensa está solo en que
en la misma injuria hubo
la razón para *ofender*. 800

Es decir: «lo ofensivo no fue el golpe, sino el *animus iniuriandi*, la mera voluntad de injuriar constituyó la más grave de las ofensas». A los numerosos ejemplos de esta índole podrían añadirse otros en que salta a la vista inmediatamente el yerro del primer copista: «¿Qué culpa tendrá la rosa/ que el que *descogerla* quiso...?» (vv. 419-420); naturalmente, es *deshojarla*, como corrige *Mc* y lee *S*.

LA SUELTA MEJORA EL TEXTO DE LOS AMANUENSES

Como vamos viendo, la suelta coincide muchísimo más con el manuscrito corregido que con el primitivo. Contiene versos omitidos en *Mp* que se añadieron en *Mc* (83-84, 139, 801-804...). Hay algunos pasajes en que el texto de *Mp*, aunque deturpado, resulta lógico y aceptable; pero, aun así, el corrector vuelve sobre la fuente y repone la lectura genuina, que viene a coincidir con la de *S*. Observemos un ejemplo de este fenómeno en el verso 312. *Mp* ofrece una lectura plausible en el inciso de un parlamento en el que la protagonista lamenta que «fatalmente han llegado a su oído» las palabras de don Luis:

De suerte, señor —¡oh, pese
a lo *fatal* de mi oído!—, 312
que vuestra errada pasión...

Sin embargo, *Mc* y *S* dan una lectura distinta, poniendo una nota autoinculpatoria, muy barroca y postridentina:

De suerte, señor —¡oh, pese
a lo *fácil* de mi oído!—, 312
que vuestra errada pasión...

Isabel maldice «la facilidad de su oído», que se ha prestado a escuchar lo que no debiera.

A pesar de las numerosas coincidencias con *Mc*, la suelta diverge del manuscrito en muchas lecturas. Sin este testimonio, algunos pasajes quedarían incompletos y otros serían incorrectos. Repone versos omitidos en *M* con quiebra de la estructura estrófica (2473, 3417), así como tres fragmentos, uno de ellos muy largo, que tampoco están en el manuscrito (1160-1169, 1563-1566+, 1964+-1989).

Analicemos una de estas omisiones que deturpan el texto del manuscrito (vv. 1160-1169). En la lectura correcta de *S*, resulta así:

Llegose a la noche el plazo
en que coge amor; mas esto
no es bien que se fíe al labio.
Por el amago soberbio 1160
suele discurrirse cuánto
será el golpe, y en lo denso
del nublado se ve cuál
será la lluvia del cielo.
¡Que gima y no diga el mal 1165
de mi propio sentimiento!
Te saca tú la verdad
del dolor, que yo no quiero
que te comunique el labio
lo que te dice el silencio. 1170

Don Luis, que está recordando los avatares de su matrimonio, cuando llega a la noche de bodas («en que coge amor»), decide, muy sensatamente, que «no es bien que se fíe al labio» (v. 1159) lo que ocurrió en la cámara nupcial. Como el v. 1169 termina también con la palabra *labio*, parece que el copista del manuscrito, o la fuente de la que parte, se equivoca y se salta de uno al otro, de manera que se omiten diez versos. Así queda la lectura de *Mp*:

Llegose a la noche el plazo
en que coge amor; mas esto
no es bien que se fíe al labio
lo que te dice el silencio.

Presumiblemente, el corrector (*Mc*) se percata de la incongruencia sintáctica y semántica, con un doble sujeto (*esto* y *lo que te dice el silencio*) y subsana el problema

con una pequeña corrección del último verso, que convierte en subordinada temporal lo que en *Mp* es un sintagma nominal introducido por el neutro *lo*:

Llegose a la noche el plazo
 en que coge amor; mas esto
 no es bien que se fíe al labio
 cuando se dice al silencio.

Así pues, hay que recurrir a la suelta para encontrar, sin omisión alguna, la lectura perfecta, que encierra, por partida doble, un concepto repetido por Rojas y su generación: en muchos asuntos vitales más vale callar, el silencio es más veraz, piadoso y honesto que la palabra. Puesto en verso: «no es bien que se fíe al labio/ cuando se dice al silencio» (*Mp*); «que yo no quiero / que te comunique el labio/ lo que te dice el silencio» (*S*). Recuérdense algunos títulos calderonianos: *No hay como callar*, *Basta callar*, *Psalle et sile...*

Además de estos casos en que hay que recurrir a *S* para encontrar el texto completo, en otros aporta variantes imprescindibles para la correcta comprensión. Veamos uno de los más interesantes. En el verso 407, *M* nos ofrece la siguiente lectura:

Poco es que acuda a la *sierra* 407
 caminante compasivo
 si voz racional mentida
 le dio piadosos motivos.

La perplejidad ante esa *sierra* a la que acude el piadoso peregrino, se disuelve cuando accedemos a la lectura genuina, conservada por la suelta:

Poco es que acuda a la *hiena* 407
 caminante compasivo
 si voz racional mentida
 le dio piadosos motivos.

O sea: «no es raro que se ponga en peligro el caminante acercándose a una hiena si ha sido engañado por lo que creía un lamento humano (*voz racional mentida*)».

También son imprescindibles las correcciones de los versos 455 y 459. El manuscrito nos ofrece una lectura carente de sentido:

Encárgale tu venganza
 a tu brazo; haga su oficio
 la pasión; y, cuando no,
 fía a tu voz mi martirio;
apágale a mi silencio, 455
 que se quede en el retiro
 del corazón a matarme,
 siendo *metal* asesino. 459

En la suelta vemos dos sutiles variantes que dotan de sentido al texto y parecen responder a la intención y al *usus scribendi* de Rojas: «o págale a mi silencio» (v. 455) y «siendo *mental* asesino» (v. 459). Isabel le ofrece a su marido una doble alternativa, una de las cuales se desdobra en otras dos: que la mate con su acero, o que encomiende esa función o bien a su propia voz, capaz de martirizarla, o bien al silencio, que en las profundidades del corazón puede llegar a destruirla; de modo que el v. 459 alude al carácter *mental* de ese silencio asesino, no al *metal* asesino (el acero).

Podríamos aportar otros muchos ejemplos de correcciones de *S* (vv. 109, 1625...), menos llamativos que los que acabamos de ver, pero que vienen a convencernos de lo mismo. En otros momentos (v. 1748), *S* repone la palabra que restaura la rima, alterada por *M*.

La suelta ofrece también algún ejemplo de lectura mejor que la de *M*, aun cuando esta podría parecer plausible. Veamos el v. 1150:

Mal tiempo es para un amante
aquel en que, estando ciego,
cree más a lo que mira
que a lo mismo que está oyendo. 1150

La variante de *M* («que a lo mismo que está *viendo*») no llama la atención, puesto que se está hablando de la ceguera del amante; pero, a poco que nos fijemos, no tiene sentido; y sí lo hay en *oyendo*, que alude a las palabras con que le desengañó la dama: aun siendo ciego, el enamorado se fía más de su sentido defectuoso (la vista) que de otro que no lo es (el oído).

Alguna vez, como en el v. 1037, se trata solo de un pequeño detalle que hace que la construcción de la frase cuadre perfectamente:

Sabe el cielo cuánto siento
que, siendo *él quien* me ha agraviado, 1037
que no sea yo quien le ha muerto.

Frente a «siendo *el que* me ha agraviado» de *M*, que rompe el evidente paralelismo.

ERRORES, ERRATAS Y DESCUIDOS DE *S*

Sin embargo, *S*, que lee bien en tantas ocasiones en contraste con *M*, contiene buen número de errores y erratas ausentes en el manuscrito, probablemente por descuido. Alguna vez se salta uno o varios versos de modo que rompe el esquema métrico y el sentido (vv. 240-249, 1611). Tenemos otro ejemplo en el verso 415: «Pero el que, *susto* en la playa», que no forma sentido, frente a «*surto* (participio de *surgir*) en la playa» de *M*, que sí lo tiene.

Lo habitual es que, como en el caso que acabamos de ver, se dé una considerable similitud fónica entre las dos variantes; pero no falta alguno en que la distancia es tal que nos deja perplejos. Así, en el v. 138, frente a la lógica lectura de *M* («calmo *recelos* y enojos»), *S* nos sorprende con «calmo *arreboles* y enojos».

También se dan otro tipo de errores. En el acto primero encontramos el anuncio de una visita, tópica escena de la comedia urbana. El manuscrito nos ofrece un texto al que nada hay que oponer:

ÁNGELA. Un caballero me ha dicho
que quiere hablarte.
DON LUIS. ¿Y quién es? 515
ÁNGELA. Señor, no le he conocido.

La versión de *S* introduce un cambio que altera la coherencia del pasaje:

ÁNGELA. Un caballero me ha dicho
que quiere hablarte.
DON LUIS. ¿Y qué quiere? 515
ÁNGELA. Señor, no le he conocido.

¿EXIGENCIAS DE LA ESCENA?

Como ya se ha dicho, es más que posible que la suelta siga una fuente relacionada con el mundo de la representación, ya que contiene acotaciones ausentes en el manuscrito que revelan el propósito de puntualizar los movimientos de los personajes y los detalles de la acción: «Vale vistiendo, y haya en un bufete lo que va diciendo» (81+); «Límpiale» (229+); «Danse las manos» (845+)... El ejemplo más notable lo tenemos tras el v. 3456, donde se lee «Descúbrese don Fernando, muerto, detrás de una cortina», que no está en *M*: sin duda, realza el efecto de la aparición del cadáver.

Otras veces, con la misma finalidad, en la suelta se amplían las acotaciones que vemos en el otro testimonio. Una muestra relevante es la de 2350+, donde *S* lee «Sale don Luis, y saca a Ángela de la una mano y a Beltrán de la otra, y ellos turbados», frente a la concisa y confusa variante de *M*: «Sale don Luis; Beltrán y Ángela, de las manos».

Por otra parte, tal vez algunas variantes nos permitirían aventurar que las lecturas de *S* buscan una mayor expresividad: en el v. 1496, «Di, menguado», frente a «Dime en qué ha dado» de *M*; en 76+, «medio desnudo», frente a «a medio vestir» de *M*...

Hay alguna omisión en la suelta que no parece fruto de un error, sino del propósito de reducir el diálogo a lo esencial. En los vv. 771-796, don Luis intenta convencer a don Gabriel de que perdone a don Fernando por haber dado muerte a su hermano; para conseguirlo, argumenta que el peor enemigo de don Gabriel es su deseo de venganza, no don Fernando, como él cree erróneamente. La familia representada por *S* ha suprimido los vv. 781-790, que no eran impertinentes ni excesivos, pero hacían más lento el discurrir dramático. Estos atajos, como es bien sabido, son práctica común en los libretos preparados para la escena.

Un caso curioso de omisión en *S* es el de los vv. 1787-1830. En el diálogo entre don Fernando e Isabel, la suelta suprime un largo fragmento (vv. 1791-1830) en el que la dama responde a las reflexiones de su antiguo amante recurriendo, una por una, a las mismas imágenes que él ha empleado. La réplica, de feliz expresión, tiene perfecto sentido; pero prolonga la escena (alguien pudo pensar que en exceso). Los dos parlamentos terminan con versos idénticos («fuente y pez y mariposa», 1786 y 1830) y,

en teoría, se podría haber producido un salto de igual a igual, pero media demasiada distancia entre ambos (más de una página) para que podamos aceptar esta hipótesis. Por otra parte, se da la circunstancia de que en el v. 1831, a pesar de que en la suelta sigue hablando el mismo personaje (don Fernando), se repite su nombre después del omitido parlamento de Isabel. Lo más razonable es pensar que *S* sigue una fuente en la que ese fragmento se ha acotado para eliminarlo en la representación, y el editor de la suelta prescinde de él, dejando intacto todo lo demás; pero no se percata de que Isabel corta la réplica de don Fernando con un airado «¡Agora respuestas!», que no tiene sentido si ella no ha pronunciado las palabras que el galán trata de refutar.

DUDAS E INTERROGANTES

Entre las notables divergencias de *M* y *S*, además de las lecturas correctas y mejores de la suelta, de sus acotaciones ampliadas y de los errores de uno y otro testimonio, figuran algunas variantes plausibles en los dos casos. Así, por ejemplo, en el v. 26 el manuscrito lee:

ÁNGELA.	¿Ya te acuerdas de aquel día que mi amo se casó?	
BELTRÁN.	Lunes era.	
ÁNGELA.	¡Y con qué gana el <i>tal amo se acostó!</i>	26
BELTRÁN.	Pero ¡cuál se levantó el martes por la mañana!	

Mientras que en *S* vemos «el *tálamo procuró*». En principio, dado que el parlamento está en boca de una criada, parece que la lectura correcta es la primera; pero no está tan claro, ya que hablan de la noche de bodas y la alusión eufemística al *tálamo* es frecuente incluso en personajes de escasa cultura. Además, las graciosas de Rojas manejan un lenguaje alambicado y algunas emplean con soltura el latín universitario (por ejemplo, Águeda en *Sin honra no hay amistad*, o Julianilla en *Lo que quería ver el marqués de Villena*). Aunque *tal amo* no rompe el tono y sentido de la escena, hay que considerarlo una *lectio faciliior* y desestimarlo en beneficio del texto de la suelta, que resulta más coherente. Obsérvese el contraste entre la gana con que el recién casado «el *tálamo procuró*» y el desencanto que traslucía al día siguiente.

Con similares dudas tropezamos en el v. 335: *irónico amante* en *M*, frente a *irónicamente* en *S*. Y en los vv. 858-859, donde *M* lee «Vos, que perdonáis, podéis/ ser ejemplo a *los mejores*», mientras que *S* propone «ser ejemplo a *las mujeres*». Como el diálogo no trata de una cuestión amorosa, sino de otorgar el perdón al que ha matado a un hermano, nos decantamos inevitablemente a favor de *M*.

NOTAS Y ESCOLIOS A LA EDICIÓN DE AMÉRICO CASTRO

Pasemos, por último, al análisis de la edición moderna de Américo Castro (1917). Sigue el manuscrito casi al pie de la letra y respeta la ortografía. En los abundantes casos de discrepancia entre la versión primitiva y la corregida, se atiene prácticamente siempre a esta última y recoge la otra variante en nota al pie de página. Pocas veces introduce

correcciones propias, que señala convenientemente; solo cuando lo considera imprescindible. Al no manejar la suelta, no pudo resolver los problemas que dejaba pendientes el manuscrito aun después de ser corregido.

En sus escasas intervenciones Castro, a pesar de no haber recurrido a *S*, suele coincidir con esta fuente; sin duda, porque vienen exigidas por el buen sentido. Pero en alguna ocasión, ese criterio razonable puede conducirlo al error. Veamos el caso del v. 168. Tanto *M* como *S* leen:

Con parecer del letrado,
un alcalde del Toboso
condenó a un ladrón famoso
a seis años de *ahorcado*. 168

Se trata de una frase mihuresca («condenar a alguien a seis años de ahorcado»); pero no imposible para el genio disparatado de Rojas. Don Américo creyó que había un error y propuso una solución mucho más razonable y previsible: «a seis años de *forzado*». Quizá olvidaba, aunque comentó varias veces el fenómeno, que los alcaldes villanos son en el teatro la encarnación de la estulticia, enjaretando frases hechas vengan o no a cuento, mal asesorados por secretarios municipales casi tan ignorante como ellos. Basta acudir a *La elección de los alcaldes de Daganzo* de Cervantes para tener un rosario de las expresiones absurdas que caracterizan a estos personajes.

Además, en Rojas no es insólito el juego macabro y absurdo con la pena de muerte. En un original monólogo de *No hay ser padre siendo rey*, el gracioso Coscorrón fantasea con autoinculparse de un asesinato por la malsana curiosidad de saber cómo se siente un ahorcado:

Vive Dios, que he de probar
y he de saber esta vez
a qué sabe ser ahorcado,
y no ha de decirse que
no he sabido en este mundo
cuanto pudiera saber.¹⁰

La edición de Castro omite por descuido algún verso que estaba en el manuscrito e introduce algún error nuevo, por no haber entendido la letra. El caso más extremo es el del v. 1562 de nuestra edición:

BELTRÁN. Luego ¿me querrá dejar
en el cuarto de Isabel
mi amo, *sabiendo lo que hay?* 1562

Una errata de *M* (fácilmente subsanable, pero no corregida), *lo qua ay*, añadida a las circunstancias de que la *q* tiene un trazo parecido a la *g* (cosa que ocurre en otras ocasiones de forma más o menos acentuada) y de que el verbo está unido al pronombre

¹⁰ Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*, vv. 3085-3090. Ver Pedraza, 2007a, pp. 99-101.

(*sabiendolo*), lleva al ilustre erudito a una lectura imposible, tanto por la sintaxis como por el significado:

BELTRÁN. ¡Luego me querrá dejar
en el cuarto de Isabel!
Mi amo *sabiendolo*, ¡guaay! 1562

Aunque, como es natural, nadie está libre de error, no deja de sorprender, aún más si cabe, que en el v. 725 el editor moderno se aleje tanto del manuscrito. Leemos nosotros:

tan feliz mi acierto fue
que, sin buscarte —*aunque ya* 725
con el alma te busqué—,
te hallan mis ojos...

Y Castro lee «sin buscarte *a vugía*», alterando trazos que no parece difícil descifrar, una vez que nos percatamos de los usos del copista. Otros casos de malas lecturas pueden verse en los vv. 3383 y 1832, cuyo comentario dejamos para la edición crítica.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A pesar del limitado número de testimonios de *Cada cual lo que le toca*, su edición crítica es tarea ardua, que exige poner los cinco sentidos, y alguno más si lo hubiere, tanto en el manuscrito, y particularmente en las correcciones —a veces casi imperceptibles por el tono rojizo de la tinta, que se desdibuja en el ahuesado del papel—, como en la suelta, que aunque no autorizada, recoge una tradición textual en modo alguno despreciable. El cotejo de estas fuentes permite acercarnos, en la medida de lo posible, al original de Rojas, siempre, claro está, que apliquemos los principios de la ecdótica *cum iudicio*. Se trata de una tarea exigente y sometida a las asechanzas innumerables del error y el descuido; pero necesaria para contribuir, modestamente, a la conservación y trasmisión del inmenso patrimonio cultural representado por nuestro teatro áureo.

Referencias bibliográficas

- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Támesis Books, 1970.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Unidad en la dualidad: la segunda acción en *Cada cual lo que le toca*, de Rojas Zorrilla», *Anuario de estudios filológicos* (Cáceres), IV, 1981, pp. 39-54.
- CASTRO, Américo, «Observaciones y notas» a su edición de Francisco de Rojas Zorrilla, *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917, pp. 173-268.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- JULIO, M. Teresa, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- LISTA, Alberto, «Rojas. Artículo I», en *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio, 1844, tomo II, pp. 136-138.

- MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1958. Reimpresión: 1966.
- , *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers, 1968.
- MOIR, Duncan, «Notes on the significance and text of Rojas Zorrilla's *Cada cual lo que le toca*», en *Studies in Spanish literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, London, Támesis, 1973, pp. 149-159.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a, pp. 87-105 [Reedición de: «Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 179-211].
- , «*Cada cual lo que le toca*. Notas de lectura», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 251-265 [Reedición de: «*Cada cual lo que le toca*. Notas de lectura», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Embajada de España en Francia, 2006, pp. 719-731].
- , «La ardua tarea de editar a Rojas Zorrilla», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 369-395.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Cada cual lo que le toca. La viña de Nabot*, ed. Américo Castro, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917.
- , *No hay ser padre siendo rey*, ed. Enrico Di Pastena, en *Obras completas. I*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 145-276 y 585-684.
- VILA, Juan Diego, «La abyección a escena: dramaturgia e ideología en *Cada cual lo que le toca* de Rojas Zorrilla», en *Estudios de teatro español y novohispano*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, AITENSO/Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 485-496.

Entre acatamiento y atrevimiento: la dramaturgia del “entredós” en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán

Isabelle Rouane Soupault

Université d’Aix-Marseille

La obra teatral de la poetisa y dramaturga sevillana, Feliciana Enríquez de Guzmán, definida por la autora como una *tragicomedia*, se compone de dos partes, probablemente escritas hacia 1619, y que fueron publicadas en Coimbra en 1624 y en Lisboa en 1627. Cada una consta de cinco actos de compleja armazón, y de unos entreactos, cuya tonalidad atrevidamente burlesca contrasta con la idealización general del ambiente anterior¹.

La dramaturga quiso edificar una obra ejemplar, en lo que atañe a la preceptiva teatral.

Cree nuestra Poeta que ella [...] ha satisfecho a doctos el deseo que tenían de ver una, que fuese comedia propiamente bien guardadas sus leyes con rigor, porque hasta ahora ni se ha impreso, ni ha visto los teatros².

¹ Los entreactos de la Primera parte fueron representados en Almagro y definidos por la crítica teatral como «un carnaval esperpéntico, irreverente y zafio». El espectáculo, dirigido por la compañía sevillana de Juan Dolores Caballero, del teatro El Velador, se representó en Madrid en el teatro Pavón, por la CNTC en junio de 2011.

² Prólogo, parte I, vv. 41-45, fechado de 1 de marzo de 1624 (Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 43).

Su complejidad, aumentada por el abundante número de personajes y las numerosas referencias a la mitología, impidió su representación y la propia doña Feliciana confesó su voluntad de reservarla para un público selecto³.

Centraré la presente demostración sobre la Primera Parte de la que recuerdo brevemente el argumento: Clarisel, príncipe de Esparto, enamorado de Belidiana, hija del rey de Arabia, y vuelve a las tierras de Saba, acompañado por su amigo Beloribo, rey de Macedonia, con la intención de ver a la princesa y pedirla en matrimonio. Con nombres falsos, Criselo y Lisdanso, los dos galanes se instalan en los jardines de palacio, disfrazados de hortelanos, para ver a Belidiana y a su prima Clarinda, princesa de Chipre. Al mismo tiempo, Adonis, corteja también a Belidiana, pretendiendo ser su esposo, no sin dejar de galantear con Venus en los mismos jardines. Se prepara un torneo del que salen vencedores los dos galanes extranjeros pero se niegan luego a combatir entre sí como lo manda el rey. Éste, que además, sospecha que su hija lo ha traicionado entregándose a Clarisel, ordena que estén encerrados en una torre. En la escena final, las damas reconocen las identidades verdaderas de los dos prisioneros. Y en el preciso momento en que se iba a degollar a Clarisel, el rey descubre quién es, le perdona y le promete la mano de su hija.

La obra se inscribe en aquel momento en que, para la creación teatral, se enfrentan varias preceptivas. Pero no deja de sorprender semejante resultado en aquellos años en que se iba imponiendo ya con éxito el patrón de la *comedia nueva*. Eso justifica que la obra de Feliciana Enríquez de Guzmán fuera calificada por M. Reina Ruiz de «ente anómalo dentro del panorama dramático de la época, a contracorriente del *Arte Nuevo*»⁴. La citada estudiosa analizó los afectos de la yuxtaposición de motivos caballerescos y mitológicos, insólitamente prolongada por la instauración de un parentesco entre personajes mitológicos y humanos. Aquí se trata de ver cómo la autora sevillana propone una solución híbrida que refleja un aparente acatamiento a la estética neoclásica al tiempo que instala cierto distanciamiento crítico con respecto a la teoría. Para apuntalar mi demostración, quisiera atenerme a un análisis del espacio dramático de esta obra y matizar el criterio reiteradamente reivindicado por la dramaturga de su fidelidad a la preceptiva tradicional y al respeto a la unidad de lugar. La afirmación de un espacio dramático único parece compaginarse con una acción ubicada entre una pluralidad de sub-espacios escénicos⁵. De hecho, parece proponer una vía intermedia, una dramaturgia basada sobre un continuo “entredós”. En el caso de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, estos lugares plurales no aparecen de modo simultáneo, tal como solía verse en los escenarios del teatro medieval, sino sucesivo, facilitando así un efecto de dinamismo que logra coincidir con uno de los objetivos de la comedia

³ En el epígrafe «A los lectores»: «Y con más razón me parece ahora que se me puede permitir que diga que es de tan buen parecer mi tragicomedia que puede salir en público, a ver no los teatros y coliseos, en los cuales no he querido ni quiero que parezca, mas los palacios y salas de los príncipes y grandes señores y sus regocijos públicos y de sus ciudades y reinos, y asimismo, con menos ruido, visitar en sus casas a los aficionados a buenas letras» (Scott 1997, p. 271).

⁴ María Reina Ruiz, 2009, cita p. 934.

⁵ Vitse (1985, p. 9) distingue el «espacio dramático» como «espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito» del «espacio escénico» que sería «el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral».

nueva. Quisiera mostrar cómo estos «jardines y campos sabeos», ofrecen el impacto sugestivo de un espacio lejano, de borrosos contornos, en un tiempo remoto y aparecen como una fructífera heterotopía, claramente erotizada⁶. Luego, el estudio del texto dramático me permitirá esbozar una topografía más precisa de los distintos lugares en los que se instala la acción. Por fin, veremos cómo el recurso frecuente a unos espacios limítrofes induce un dinamismo paradójico dentro del estatismo de la acción, en particular por el juego de miradas cruzadas entre los protagonistas.

EL ESPACIO DRAMÁTICO: UNA HETEROTOPÍA ERÓTICA
O DE CÓMO ENLAZAR LA GAMA

En el «Prólogo» a su obra, la dramaturga anuncia así su obra:

Cifra nuestra Poeta sevillana
en su tragicomedia que en Arabia
finge haber sucedido en los sabeos
campos y sus jardines que gozaron
los amores de Venus y Adonis.

Asoma ya el enfoque temático asociado con los jardines: la erotización del espacio se hace patente con la evocación de la pareja Adonis y Venus. Esto le confiere un rasgo definitorio al espacio de la tragicomedia desde el umbral de la obra. En el título completo, *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, la preposición “de” indica tanto la pertenencia como el origen geográfico. Para localizar la acción en el marco de los campos y jardines del reino de Saba, la pluralidad, doblemente señalada por un efecto de acumulación léxica y por el plural sintáctico, deja vislumbrar la posible extensión que encubre la designación confusa del territorio. La yuxtaposición léxico-semántica ofrece la ventaja de abarcar tanto la naturaleza agreste como los lugares amenos del entorno palaciego como lo explicita el protagonista Clarisel desde la prótasis:

Que sean campos, jardines
que incluyan bosques collados
valles, montes, cierras, prados
sus estendidos confines⁷.

La expresión sugiere un espacio no sólo abierto sino caracterizado por su aspecto infinito, como lo confirman los primeros versos de la obra:

[...] De cerca, torres y muros,
campos, valles, bosques, prados
ríos, jardines y huertas
todo está junto sin puertas
sin paredes, ni vallados⁸.

⁶ Ver la definición del concepto en la conferencia de Michel Foucault, «Des espaces autres», pronunciada en 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octubre 1984, pp. 46-49.

⁷ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 46.

Esta ilusión de infinito parece sin embargo circunscrita dentro de los límites de un territorio determinado por el adjetivo «sabeos» que remata el título. El legendario reino de Saba, confusamente localizado en un exótico oriente medio, entre Etiopía, Yemen y Arabia, es famoso ante todo por la leyenda que remite a los amores de su seductora reina Belqis. La fuerte potencialidad evocadora del espacio convocado por la adjetivación del topónimo acaba de transformar el lugar elegido en una heterotopía, o sea, para valerme de la definición de Michel Foucault, en un espacio otro, diferente, pero dotado de la capacidad de albergar la imaginación del lector o del espectador de la pieza. La autora va a jugar con las múltiples posibilidades implícitas asociadas a estos espacios⁹. Precisamente, el erotismo al que remite el espacio del jardín desde el edénico lugar donde se encontraron Adán y Eva, afecta aquí la globalidad del entorno evocado. Lo confiesa el personaje de Sinamber, cuando acude a los jardines para espiar a los huéspedes extranjeros:

[...] qué pueden brotar
en jardines, sino amores
que son los frutos y flores
que siempre suele llevar¹⁰?

El galanteo, entre las damas y sus galanes disfrazados de hortelanos, juega, entre disimulación y revelación, con los significados implícitos que suelen ofrecer los tópicos en estos casos¹¹. Pero, en estos mismos jardines se encuentra simultáneamente la pareja formada por Venus y Adonis. La tonalidad sugestiva de este diálogo deja adivinar que su relación amorosa va más allá de los acostumbrados requiebros:

ADONIS Mi azucena y clavellina
 mi rosa purpúrea y blanca
 mi entendimiento y memoria
 mi posesión y esperanza.
 De mis contentos y gustos
 cumplimiento, efecto y causa
 tú seas de tu querido
 felicemente hallada¹².

[...]
VENUS O Adonis de mi vida
 del formado en mis entrañas
 traslado, trasunto, estampa.
 Tú seas también venido
 a la que te aguardava
 quanto a enfermo sediento
 en dulce y sabrosa el agua

⁸ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 46.

⁹ Para una reseña completa de la temática Zugasti, 2002, pp. 583-615.

¹⁰ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 59.

¹¹ Reina Ruiz, 2005.

¹² Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 75.

a la ovejilla hambrienta
la humilde y menuda grama...¹³

Venus evoca con menos recato que Belidiana, la fuerza de su deseo. Es éste un tema ya anunciado al principio de la obra con otra imagen de claro impacto erótico:

que por ellos [los jardines y campos]
se solazen el rey, su hija, sus damas
y venados, ciervos, *gamas*
*sigan, alcancen, enlazen*¹⁴.

Detrás de la metáfora cinégetica expresada por el galán en busca de su dama, se hace patente en los versos finales por la ambigüedad sintáctica de la oración: más allá de la cacería real, se sugiere más bien la unión de ciervos y gamas, como cumbre del solaz que proporcionan estos espacios. Se comprueba que el elemento erótico es un rasgo definitorio de este espacio, lo que plasma esta conquista amorosa con la contigüidad de un *locus amoenus* y de un *locus perversus* en una doble polaridad que está representada por las parejas simétricas Belidiana/Clarisel y Venus/Adonis¹⁵. Además, el juego paronímico «dama/gama» se repite en el entreacto ampliando el eco burlesco y algo liviano que cobra en la obra. En dicho entreacto, *Las gracias mohosas*¹⁶, Aglaya y sus dos hermanas, Eufrosina y Talía, deben elegir un marido entre los seis pretendientes, tullidos, ciegos o jorobados. Los hombres se enfrentan en una parodia de torneo, de lucha y de justa poética para obtener la mano de la «gracia» deseada. La original solución encontrada por Aglaya da lugar a un juego de palabra en el que «gamo/a» sirven para un chiste lascivo:

AGLAYA: [...] A todos seis os admito por míos por semanas porque ninguno pueda quejar quejoso.

BACO: ¡Ay! Hija mía, ¿bígama queréis ser? Dos, tres veces queréis ser gama?

AGLAYA: No padre, sino con seis gamos quiero correr como gama.¹⁷

La referencia erótica instalada mediante el uso metafórico de «gama» y «gamos» resuena en el conjunto de la obra.

UNA TOPOGRAFÍA ESCÉNICA FRAGMENTADA O DE CÓMO ENCUBRIRSE DETRÁS DEL ENCAÑADO

Estos «jardines y campos sabeos» presentan una configuración plural: la perspectiva inicial ampliamente abierta se ve poco a poco cerrada¹⁸. Según Foucault, el tercer principio inherente a la heterotopía coincide con el espacio creado en la pieza que

¹³ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 76.

¹⁴ La cursiva es mía. Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 43.

¹⁵ Reina Ruiz, 2005, p. 42.

¹⁶ El primero está situado entre en Acto II y el Acto III, y el segundo entre el acto III y el IV.

¹⁷ Fernando Doménech, (ed.) *Entreacto segundo*, in *Tetaro breve de mujeres (siglos XVI-XVII)* Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1994, p. 205.

¹⁸ Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 382-446.

consigue yuxtaponer en un solo lugar varios espacios. Lo que ocurre en un escenario de teatro con unos lugares distintos se observa de igual modo en el espacio de estos jardines. Se van creando espacios reducidos y clausurados: el recinto del jardín sufre un proceso de reajuste topográfico según la acción que se desarrolla en él. Si el título permite abarcar un ámbito abierto e indefinido, la realidad textual y sus correspondientes efectos escénicos crean, al contrario, unos espacios relativamente limitados y en el que la dramaturga propone, a modo de inclusiones sucesivas, otros sub-espacios más pequeños aún. Existe una fragmentación progresiva del lugar único de referencia que viene supeditada a la acción. Todo funciona como si la unidad reivindicada no fuera sino un trampantojo: surgen elementos que dibujan nuevos hitos y límites tales como las tapias y el encañado que dividen el escenario en varias partes¹⁹. Sinamber, aposentador del rey de Arabia «*Llega y encúbrese detrás de ramos o encañado*»²⁰ según dice la didascalia, para acechar lo que hacen los dos galanes con la princesa de la que quiere vengarse:

Estos mis huéspedes nuevos
¿Qué tratarán entre sí?
No me pueden ver aquí²¹.

Beloribo también se oculta detrás del mismo «telón de cañas»:

Encubiertos por aquí
nos llevará este encañado
que tejido está y encerrado
con limón, cidro y ciuti²²

Más adelante, refiriéndose a Adonis y Venus, la didascalia añade: *Retíranse al encañado*²³, como para dejar establecida la división en varias partes del escenario. La acción se beneficia de esta movilidad implícita que, aunque reducida, confiere un verdadero dinamismo a las escenas. La arquitectura escenográfica sería entonces una yuxtaposición de espacios cerrados y autónomos: el huerto, la parte del vergel, separados por el encañado detrás de los cuales se esconden los personajes, el terrero ante la fachada del palacio donde se han instalado el palenque y la palestra. De hecho, el cambio de decorado se hace a principios del acto III, con la organización del torneo anunciado y de la lucha que acompaña el espectáculo. Es el mismo rey Belerante quién parece dibujar los límites del nuevo espacio, como para invitar al lector a materializar esta cartografía nueva dentro del amplia área de los jardines palaciegos. La enunciación pone de manifiesto el poder del verbo real que define el espacio a modo de didascalia

¹⁹ Zugasti, 2002, p. 599: «Si algo define al jardín, son los cuadros, parterres o parcelas de verdura que se forman con setos de romero, retamas, murtas y arrayanes (que a veces sirven de celosía o escondite para ver sin ser vistos), de hiedras, matas, nuezas y trébol».

²⁰ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 59.

²¹ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 59.

²² Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 67.

²³ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 119.

implícita. La réplica demuestra la eficacia de la retórica de la ostensión basada sobre el uso repetido de los deícticos:

De aquí allí el palenque sea
 porque desde su ventana
 el torneo Belidiana
 con su prima a placer vea.²⁴

Más adelante, la didascalía inicial del acto III enumera los personajes presentes y precisa: *Puesto el palenque en medio, salen el Rey y la Reina*, confirmando así la organización fragmentada del espacio. Además, se confirma el progresivo desplazamiento de la acción hacia esta zona intermedia, entre palacio y jardín, dónde se ubica la segunda mitad de la obra en la que se va incrementando la tensión dramática.

Sin destruir el espacio único, se consigue promover la construcción de escenarios múltiples que rompen con cierta monotonía y crean una impresión de perspectiva²⁵. Tal vez se pueda comparar esta configuración con el jardín a la francesa que, además de agrandar el ojo, favorecía el enlace entre el punto de vista de la casa o palacio y el de la naturaleza, creando así una zona intermedia de suma importancia²⁶. Al parecer, sin departirse de su acatamiento al precepto de lugar único, mediante la creación de estos espacios múltiples, la dramaturgia se valió de una forma suave de flexibilidad para garantizar el ritmo de la acción dramática. Sin llegar a hablar de movilidad, acaso sí sea posible percibir en ciernes, en esta flexibilidad por la que doña Feliciano moderniza la preceptiva tradicional, lo que Javier Rubiera designa por la acertada expresión de «espacios lúdicos»²⁷.

UNA DRAMATURGIA DE LOS ESPACIOS LIMÍTROFES O DE CÓMO GOZARSE CON LOS OJOS

A partir del acto III, una nueva evolución de los espacios escénicos permite la progresiva instalación de un espectáculo dentro del espectáculo. La fachada del palacio se vuelve un escenario vertical. Ahí se instalan los personajes en un curioso “cara a cara” con los espectadores. Otros sub-espacios desempeñan ahora un papel relevante. La didascalía inicial del acto III los pone de manifiesto: *Puesto el palenque en medio salen el Rey y la Reina a la ventana; las princesas y Ermila a su balcón...*²⁸. Poco después, en la misma escena, se añade: *Hablan las princesas entre sí y el Rey con la reina, y pasa Ermila a su ventana*. De hecho, la dialéctica espacial opone ahora lo interior sugerido y lo exterior mostrado, lo privado y lo público. La ubicación recurrente

²⁴ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 62.

²⁵ Granja, 1982.

²⁶ Patrick Dandrey, 2002, pp. 7-27.

²⁷ Rubiera Fernández, 2005, p. 128: «Con este término de «espacio lúdico» defino, entonces, unos espacios que son imaginarios en la lectura y claramente percibidos por el espectador en la representación y que están relacionados con las áreas de actuación creadas por las distancias entre los comediantes y a través del juego del actor (mediante el uso de la voz, de los gestos y de los movimientos). Estas distintas áreas de actuación se deducen a partir del texto dramático escrito y permiten dividir un determinado espacio escénico, normalmente el tablado central, en subescenas con varios grupos de personajes».

²⁸ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 78.

en dos lugares que escenifican el paso entre estas dos esferas, el balcón y la ventana, funda esta espacialidad mediana. El impacto de estos lugares en la dramatización de las comedias aumenta una tensión debida a su ambivalencia: ver o ser visto, acoger o rechazar, integrar o excluir. La dramaturga elige a menudo estos espacios intermedios cuya potencialidad dramática proporciona una gran variedad de efectos. Tanto las réplicas como las acotaciones indican con precisión cómo conviene situar a los personajes dentro de estos espacios. Citemos la didascalia del acto III, escena 3: Y *[Adonis] humillándose a los Reyes, llega debajo del balcón de las Princesas...* El balcón viene a ser el lugar predilecto de las damas, tanto para ser contempladas como para contemplar. Así se comprueba durante las escenas de torneo y, sobre todo, de lucha. Belidiana y Clarinda observan y describen el espectáculo que se verifica debajo de su balcón. El diálogo relata lo que queda invisible para el espectador pero pronto se advierte que las miradas femeninas se enfocan sobre los cuerpos masculinos expuestos en la palestra:

CLARINDA	Ya se juntan ya se apartan.
BELIDIANA	Bien hurtó Adonis el cuerpo ligeros y sueltos andan.
CLARINDA	A los brazos ya vinieron...
BELIDIANA	¿Quién es el que la palestra ocupa?
CLARINDA	El fuerte y ligero quanto amador Belinarado.
BELIDIANA	Ágil es, brioso y suelto ²⁹ .

Sobresalen los numerosos adjetivos encomiásticos y la brevedad de las réplicas de ritmo rápido revela una sensualidad reprimida e inquieta.

Asimismo, en la escena 5 del mismo acto III, el rey remeda la ronda nocturna del galán. Se coloca debajo de la ventana de su hija Belidiana, fingiendo ser Criselo, para comprobar si ésta traiciona su confianza:

REY	Quien es la que en el balcón descubrimos? ¿Es Ermila? [...]
SINAMBER	La Princesa en su aposento.
REY	Que si viere arnés o escudo... si él es su amado, no dudo, ella se abata al señuelo. Si la ventana no abriere en lo que me respondiere que mi hablar mudaré que ayre al de Criselo dé se verá bien si le quiere ³⁰ .

La trampa urdida por el Rey desvía la tradicional escena de ronda. La didascalia precisa que Belidiana está *en su recámara* lo cual sugiere la mirada intrusiva y panóptica

²⁹ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, pp. 86-87.

³⁰ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 91.

del padre, oteando desde fuera a la dama recogida dentro de su espacio privado. La reversibilidad de estas miradas alude aquí una transgresión eufemizada y sugiere una violación escópica por este padre celoso y galán fingido.

Por fin, en el acto V escena 1^a, la didascalia muestra a *Clarisel y Beloribo en lo alto de la torre a una ventana de reja*. Poco después, el lector-espectador se entera de que: *Salen a su balcón las Princesas frontero de la reja de la torre dónde están los presos y por no poder hablar con la distancia se gozan solamente con la vista y señas*. El intercambio de miradas amorosas es posible gracias a los espacios intermedios del balcón y de la reja de la torre. El balcón materializa el límite entre interior y exterior, y permite a la dama cruzar esta peligrosa frontera sin arriesgar su honor. La paradoja de esta distancia que une al mismo tipo que separa, se refleja en esta escena. Los amantes, forzosamente callados, se expresan por los ojos, por unas miradas laterales y ya no verticales, en una posición de igualdad entre galán y dama. Estos juegos de miradas cruzadas enfatiza la imposibilidad del diálogo y confieren una dimensión patética a las relaciones entre los amantes separados. El juego es tanto más complejo cuanto que la relación amorosa de los héroes Clarisel/Belidiana es comentada por la pareja doble Beloribo/Clarinda. Por un efecto de redundancia bastante fecundo, el texto propone un curioso desdoblamiento de las miradas:

BELORIBO	Lastimosa es la peregrina historia sólo verse y su gozo tan sencillo ser que a mil ansias, lágrimas y enojos se siga sólo gozo de los ojos.
CLARINDA	Mirad, prima, que el príncipe de Esparta os mira dulcemente y se transforma en vos con ojos fixos que no aparta de los vuestros a quien callando informa ³¹ .

Este «gozarse con los ojos», borra el obligado recato y la mirada ansiosa se hace invasora, supera el límite de la clausura espacial —recámara del palacio para ella y celda de la cárcel para él— y se adentra en el mundo complejo e íntimo de la mente de cada personaje. El lector-espectador puede, a su vez, introducirse en este entredós dejado libre para su propia mirada que lo hace plenamente partícipe del espectáculo.

En conclusión a este breve estudio, quisiera recalcar que la situación del lector-espectador de la obra de doña Felicianita tiene cierto parecido con la de la misma autora a la hora de escribir. La mezcla de osadía y fidelidad, de atrevimiento y acatamiento que caracteriza la escritura de Felicianita Enríquez de Guzmán demuestra que supo valerse de los intervalos abiertos entre las dos preceptivas que competían en aquel momento para afirmar su propia expresión: jugando con este sutil entredós, va tejiendo una trama entre una y otra, tanto en el argumento como en el discurso, que se materializa en la configuración de los espacios dramáticos³². La organización espacial de la tragicomedia es compleja y tal vez esto sea el indicio de una propuesta teórica más ambigua de lo que se ha querido leer hasta ahora.

³¹ Pérez, *The Dramatic Works*, 1988, p. 112.

³² Sibony, 1991.

La fragmentación y el desdoblamiento fijan la acción en el marco exótico de los campos y jardines sabeos. Dentro de este marco, las zonas intermedias entre jardines y palacio, entre plaza y torre, entre calle y aposento, constituyen, a todas luces, un entredós estratégico, que permite la representación simultánea del interior y del exterior. La variedad de los sub-espacios dentro del espacio único podría ser el planteamiento intermedio de la dramaturga. De hecho, la constante búsqueda de un entredós, único intersticio dejado libre para aquella mujer escritora a principios del siglo XVII, caracteriza la obra entera que oscila entre dos tonalidades, dos tipos de personajes, dos preceptivas, lo que demuestra el apego de la dramaturga a su libertad de creación. En su afán de oponerse a Lope de Vega, esboza aquí una propuesta teórica a medio camino entre la preceptiva clásica y el *Arte Nuevo*.

En la paradójica expresión de un lugar único que encubre una pluralidad de sitios y abarca distintas formas concretas, se manifiesta una conciencia del espacio a la vez universal e íntima. Esto le confiere a la obra de doña Feliciana una modernidad asentada en la intuición y el pragmatismo, en la gracia y la jocosidad, disyuntiva femenil al debate teórico que la opuso a los dramaturgos de su tiempo.

Referencias bibliográficas

- DANDREY, Patrick, «Espace et littérature au XVII^e siècle: à propos des jardins», *Etudes littéraires*, 34, 1-2, 2002, p. 7-27. <http://www.erudit.org/apropos/utilisation/html> [Consultado el 2/02/2011]
- GRANJA, Agustín de la, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad de Granada, 1982.
- REINA RUIZ, M. *Monstruos, mujer y teatro en el barroco: Feliciana Enríquez de Guzmán*, New York, Peter Lang, 2005.
- , «Cervantes, Góngora y Feliciana Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid/Olmedo, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo (Literatura. Colección "Olmedo Clásico", 4), 2010, pp. 929-936.
- RUBIERA FERNÁNDEZ Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco/Libros 2005.
- PÉREZ, Luis C., *The Dramatic Works of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1988.
- RUANO DE LA HAZA José María, y John J ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SCOTT SOUFAS, Teresa, *Women's Acts, Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997.
- SIBONY, Daniel, *L'entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil (coll. Essais), 1991.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.
- ZUGASTI, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina» en *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 583-615.

De Edipo y sus variantes: en torno a las fuentes de *La devoción de la cruz* de Calderón

Adrián J. Sáez

GRISO-Universidad de Navarra*

La suelta de *La cruz en la sepultura* publicada en la *Parte 23* de comedias de Lope (1629) debió de componerse entre 1627 y 1628, si bien pudo escribirse en 1622-1623 al igual que el resto de piezas que integran el volumen¹. A nombre de Calderón aparece en un manajo de sueltas y reelaborada como *La devoción de la cruz* a partir de la *Primera parte* de sus comedias (1636). La reescritura puede situarse en 1635, al levantarse la prohibición de imprimir comedias y novelas en Castilla, y los primeros trámites para publicar sus piezas. Sus fuentes parecen estar bastante claras, pero las referencias son más bien vagas: ciertas leyendas piadosas, relaciones intertextuales con otras comedias, etc. Sin embargo, dos de ellas han gozado de mayor atención: el mito de Edipo y la vida del propio dramaturgo, que se revisan en esta ocasión.

EDIPO Y CALDERÓN

Como tema de inmensa fuerza dramática, el peligro de incesto que ronda a los hermanos Eusebio y Julia es una de las facetas más comentadas. Es recurrente en el

* Este trabajo se ha beneficiado de mi participación como becario colaborador en el proyecto «Red Europea: Autoridad y poder en el Siglo de Oro» del Programa Jerónimo de Ayanz del Plan de Formación de I+D 2009-2010 del Gobierno de Navarra y cuyo investigador principal es Ignacio Arellano. Se enmarca en mi tesis doctoral en curso, consistente en el estudio y la edición crítica de *La devoción de la cruz*, y se relaciona con el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033.

¹ Esta segunda datación casa bien con los 5-6 años que solían mediar entre la venta del texto a una compañía y su publicación. Más detalles en la introducción a mi edición, pp. 9-17.

teatro de Calderón y se relaciona con el conflicto edípico padre-hijo, si bien el más común es el lateral, entre hermanos².

El mito de Edipo, uno de los más célebres de la Antigüedad, bien pudo ser conocido por Calderón, ya que es uno de los hipotextos de *La vida es sueño* sin ir más lejos³. Más difícil es determinar cómo trabó contacto con esta leyenda. No puede descartarse que el medio fuesen las tragedias clásicas, con las que pudo familiarizarse durante su educación: *Edipo rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles, *Los siete contra Tebas* de Esquilo o el *Edipo* de Séneca⁴. Ahora bien, son versiones ya elaboradas que dramatizan una historia conocida en su tiempo, «producto de poderosas e inesquivables mediaciones culturales»⁵ y, con todo, vías legítimas de transmisión cultural que pudieron llegar a Calderón. Otra opción radica en algunas calas de su transmisión medieval y renacentista, que combinan varias versiones, como *De casibus virorum illustrium* o *De genealogia deorum gentilium* (s. XIV) de Boccaccio⁶. Eventualmente realizan una labor de actualización y exégesis cristiana, uniendo así el mito con la lección religiosa, el entretenimiento con el carácter doctrinal propio del género.

La falta de detalles concretos dificulta la precisión de la fuente, punto menos relevante en el contexto de las sucesivas variantes y contaminaciones de la transmisión del mito. Sus mitemas centrales se resumen en la *Biblioteca* (III, v, 7-9) de Apolodoro:

1. Matrimonio entre Layo, rey de Tebas, y Yocasta (o Epicasta).
2. Advertencia del oráculo de Delfos al rey: debe cuidarse de tener descendencia, porque el niño que nazca lo matará y se casará con su propia madre⁷.
3. Embriagado o apasionado según las versiones se acuesta con su mujer y engendra un hijo⁸.

² Ver Rodríguez López-Vázquez, 1978.

³ Ver Ruiz Ramón, 1990.

⁴ No se hallan traducciones castellanas de estas obras en Beardsley, 1970. Blüher, 1983, p. 321, recuerda que las traducciones de las tragedias de Séneca eran manuscritas en el siglo XVII. Wexler, 1966, p. 19, cree que Calderón conocía el *Edipo rey* de Sófocles. Según Molho, 1993, p. 242, defiende que «la tragedia de Sófocles, [...] pertenece a un legado cultural al que los hombres de letras tenían generalmente acceso, aunque no fuera más que a través de las traducciones latinas de los trágicos griegos, como las del humanista valenciano Mariner», y quizás sus estudios le pusieron en contacto con este tema trágico.

⁵ Ruiz Ramón, 1990, p. 561. Ruipérez, 2006, pp. 10-11, escribe que los trágicos griegos eran «los continuadores de una tradición mítica cuyos más antiguos documentos son [...] ciertos pasajes de los poemas homéricos» porque aparte de la tradición literaria había manifestaciones orales, «una fase preliteraria». Ver Edmunds, 1996, pp. 47-57.

⁶ Las obras boccaccianas fueron traducidas por Pero López de Ayala (Caída de príncipes, acabada por Alfonso García de San Martín en 1422 y publicado en 1495, 1511 y 1522); y por Martín de Ávila antes de 1445, respectivamente. Aparece brevemente en *De claris mulieribus*, romanceado por un autor anónimo (1494, reimpresso en 1528). Frenzel, 1976, p. 136, indica la proliferación de traducciones e imitaciones a partir del modelo de Sófocles y Séneca. Sobre la influencia del segundo en el teatro español ver Blüher, 1983, pp. 318-330.

⁷ El oráculo antes del comienzo de las *Fenicias* (similar en vv. 17-21) de Eurípides sólo alude a la destrucción de Layo: «Engendrarás un hijo, pero esto te será a ti fatal: / dejar la vida a manos de tal hijo. Así lo asintió / Zeus Crónida, atendiendo a las funestas maldiciones de Pélope, / cuyo hijo raptaste» (p. 22). La maldición implicaba incapacidad para tener hijos o ser asesinado por sus descendientes (p. 23). La versión de Séneca comienza con Edipo en el trono de Tebas al lado de Yocasta.

4. Por temor al cumplimiento de la profecía, Layo perfora los tobillos (no se sabe la razón) al recién nacido y lo entrega a un pastor para que sea abandonado en el monte Citerón.
5. Allí unos boyeros de Pólipo (pastores de caballos en Eurípides, *Fenicias*), rey de Corinto, recogen al niño y lo llevan a Peribea (o Mérope), su mujer, que carece de hijos: ella simula que es suyo, cura sus heridas y lo llama Edipo, ‘el de pies hinchados’ (*Edipo rey*, vv. 1034 y ss.).
6. Al crecer y debido a su fuerza, unos compañeros envidiosos lo acusan de ser bastardo⁹.
7. Insatisfecho por la respuesta de Peribea, acude a Apolo Pítico en busca de la verdad. Es avisado: no debe volver a su patria o matará a su padre y se casará con su madre.
8. Con toda lógica se aleja de Corinto para huir de la que cree su familia y en una encrucijada de la Fócide discute y mata a un desconocido que resulta ser Layo.
9. Creonte ocupa el trono de Tebas y aparece la Esfinge, que mata a quienes no resuelven su enigma, condición para librarse del monstruo. Cuando acaba con Hemón, hijo del rey, se pregona un galardón para quien acabe con el monstruo: el trono y la mano de la reina.
10. Edipo resuelve el enigma: la Esfinge se mata, Edipo es coronado y se casa con Yocasta, su madre, sin reconocerla. Se cumple el oráculo délfico. Edipo tuvo de su madre (o de Euriganía) cuatro hijos: Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene.
11. Se descubre la verdad, Yocasta se ahorca, Edipo se arranca los ojos y, desterrado, maldice a sus hijos por no ayudarlo¹⁰.
12. Acompañado de Antígona finalmente llega a Colono, cerca de Atenas, donde es acogido por Teseo como suplicante de las Erinias y muere (*Edipo en Colono*).

Sin tantos detalles pero con algunos cambios, la *Genealogía de los dioses paganos* (69-70) se acerca más al horizonte cultural de Calderón. Boccaccio pretendía recoger las fábulas en todas las versiones posibles y aspiraba a clarificar cada motivo y racionalizar los relatos. Por ejemplo, ata el cabo suelto del origen de las heridas de Edipo: «los servidores [...] moviéronse a compasión de su inocente edad e non lo lanzaron nin lo

⁸ Así en Eurípides, *Fenicias*, v. 21, pero por olvido en Diodoro, IV, 64, 1. Anota García Gual en su edición, 2001, p. 28, n. 3: «la expresión que traducimos por “embriaguez” (*to bákcheion*) puede interpretarse como “delirio, desvarío o frenesí, producido por el placer”, sin que sea forzosa la intervención del vino para llegar a ese estado “báquico” de descontrol en el que incurre Layo».

⁹ En *Edipo rey* es un hombre ebrio quien durante un banquete le informa de su condición de hijo natural (vv. 775-780); en las *Fenicias* se contempla la posibilidad de que se enterase Edipo por sí mismo (v. 34); y en Séneca informa un anciano enviado desde Corinto en el proceso que descubre su crimen (vv. 801 y ss.).

¹⁰ Así en *Edipo rey* y *Edipo en Colono*. Era un deber legal y religioso ocuparse de los padres. En la *Odisea* (XI, vv. 271-280) sigue reinando en Tebas; en las *Fenicias* (vv. 63-68) sus hijos Eteocles y Polinices no permiten que salga de la ciudad (luego lo expulsa Creonte, vv. 1586-1590); tampoco la reina se quita la vida hasta que ve los cadáveres de sus hijos (vv. 1455-1459). Según Higino, Edipo se suicida (lo intenta en *Fenicias*, vv. 333-335).

mataron, segund les fuera mandado, mas le forazaron los pies e atároslo con una mimbre a un árbol e dejáronselo allí e fuéronse» (70, p. 279).

LA TRÁGICA HISTORIA DE EUSEBIO

El influjo del mito edípico en *La devoción* de la cruz ha sido estudiado por Ruiz Ramón, Wexler y Delgado Morales¹¹. Subrayan que en ambos relatos la vida de los hijos se vincula al cruel abandono por sus padres en un monte; tanto Edipo como Eusebio son recogidos por unos pastores, criados y educados por extraños, y luego cometen acciones criminales y violentas; poseen cicatrices en el cuerpo (perforaciones en los tobillos y la cruz en el pecho); la profecía o el relato que anuncia la muerte del padre (*Edipo rey*) o de la madre (*La devoción*); y el regreso al hogar paterno, aunque Eusebio sólo se reencuentra con su padre antes de morir sin que retorne a la casa de Curcio, que jamás conoció.

El influjo de Edipo en la configuración de Eusebio y sus avatares es parcial y limitado, puesto que Calderón introduce variaciones en la historia. Lejos de la actuación servil, el dramaturgo innova y crea una obra original y distinta sobre la base tradicional del mito que se difumina en una cadena de transmisiones. Así, en *La devoción* no llega a consumarse el incesto que sería lateral (entre hermanos) y no vertical (padres e hijos); se evita la muerte del padre a manos del hijo a cambio de la vida del hermano, Lisardo; la marca en el pecho propicia el reconocimiento familiar al tiempo que la peripecia¹²; Curcio asiste a la salvación de Eusebio y Julia, y es el único personaje que permanece ajeno a la misericordia divina y, por ende, testigo de por vida de sus errores.

Pueden sumarse otros motivos: 1) El abandono en el bosque, aquí accidental: desaparece la intencionalidad de Layo para esquivar el destino, si bien Curcio, que sabe de su nacimiento, se desentiende de él. 2) Después de ser rescatados y acogidos son bautizados ('reciben nombre') por sus benefactores: Edipo por sus heridas en los pies y Eusebio de sus protectores (el dueño de las tierras donde fue hallado y la cruz que lo ampara). 3) Con el tiempo, el origen desconocido pesa a Eusebio, que defiende la nobleza adquirida frente a los privilegios heredados (*virtus* contra *nobilitas*), pero no puede acudir a ninguna fuente de información fiable. 4) Más lazos comparten por su mutuo estatuto de chivos expiatorios: purgan culpas propias y ajenas, su violencia repercute en la sociedad, acumulan rasgos victimarios, etc., tema estudiado en otro lugar¹³.

Ahora bien, la naturaleza proteica y cambiante es intrínseca a los mitos: al tiempo que conservan una serie de rasgos que permiten su reconocimiento (invariantes) se modifican otros (variantes)¹⁴. Así, varios de los motivos del mito se incorporaron al arsenal de la literatura universal, y son frecuentes en diversos géneros (por ejemplo, las marcas físicas se repiten en libros de caballerías y novelas bizantinas), ya tradicionales

¹¹ Ruiz Ramón, 1969, pp. 12-13; Wexler, 1966, p. 19; Delgado Morales, 2000, pp. 27-28.

¹² Aristóteles (*Poética*, XI, 1452a) aplaude este tipo de reconocimiento, pero considera que la anagnórisis que se produce por señales es «el menos artístico y el más empleado, a causa de la incompetencia de los poetas» (XVI, 1454b).

¹³ Ver Sáez, en prensa.

¹⁴ Terminología de Rousset, 1985. Según Blumenberg, 2003, no existe un mito primigenio u original, sino que importa el «mito variado y transformado» (p. 193), definido por un cambio permanente.

en el siglo XVII. Figuras como Judas Iscariote y el papa san Gregorio guardan notables vínculos con la historia edípica¹⁵ y añaden el elemento religioso, central en *La devoción de la cruz*.

Antonucci¹⁶ ha estudiado la posible mediación de algunos dramas entre el mito y el joven Calderón para *La vida es sueño*, cuya llama poética pudo avivarse gracias a alguna representación dramática en torno a 1621, para retomar elementos más adelante. Pero *La devoción de la cruz* también es drama de mocedad en origen y anterior a la historia de Segismundo y Basilio, y sus muchos nexos quizás permitan verla como tentativa previa al célebre drama.

El paradigma del salvaje comparte una serie de rasgos con la historia de Eusebio: 1) el parto doble tras el que los mellizos se separan al nacer es un paradigma recurrente (*El nacimiento de Ursón y Valentín*, *La fianza satisfecha* de Lope); 2) el nacimiento en el bosque tras las falsas acusaciones de adulterio a su madre, meras imaginaciones de Curcio en *La devoción*, un componente argumental no escenificado pero repetido en el discurso del violento padre y vinculado con el antiguo motivo de la mujer calumniada (Susana en *Daniel*, 13), reiterado en la Comedia Nueva (valga *El testimonio vengado* de Lope); y 3) la anagnórisis final, requisito *sine qua non*, marca usual de las novelas bizantinas y muy habitual en algunas comedias áureas, en las que varía el alcance del reencuentro (entre padres, hijos y hermanos en *Ursón y Valentín* y *El animal de Hungría* de Lope; sólo en uno u otro sentido en *El hijo de los leones* y *El testimonio vengado* de Lope, *El nieto de su padre* de Guillén de Castro, *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara...). Eusebio, en suma, aúna varios elementos del mito que ha podido tomar de algunas comedias afines, con las que comparte otros rasgos. A su vez, Julia se erige en variante particular porque desde el comienzo convive con Curcio y Lisardo, y debate en el conflicto entre el deber filial y el amor a su galán.

Otro componente esencial de *La devoción* es el respeto profesado al símbolo de la cruz y la salvación del pecador, con el contenido teológico derivado. Escoltado por otros nexos se apunta en *La fianza satisfecha*, atribuida a Lope: nacidos de un mismo parto, Leonido se ve separado de su hermana Lidora, a quien una osa se lleva nada más nacer; embarcado en una vida de violencia y excesos que relata en un catálogo de vicios (vv. 623-730), agrede a su padre, por dos veces trata de forzar conscientemente a su hermana sin éxito y abraza temporalmente la religión islámica, para reencontrarse con su hermana antes de morir crucificado. En *La devoción de la cruz* Julia conoce que Eusebio es su hermano al contemplar su arrepentimiento y salvación finales, después de sus muchos crímenes, al igual que en otras comedias religiosas.

EL PADRE VIOLENTO Y EL INCESTO

El conflicto paterno-filial merece algunas apostillas. Desde las teorías freudianas Rank¹⁷ ha diagnosticado un complejo edípico en Eusebio que, como la búsqueda de un

¹⁵ Edmunds, 1996, pp. 17-22, 61-67, 79-88; Delgado Morales, 2000, pp. 28-30.

¹⁶ Antonucci, 1995; 2008, pp. 14-23.

¹⁷ Rank, 1992, p. 408. Ya lo critica Parker, 1991, p. 110, contra la tesis de Constandse. El complejo de Edipo no existe fuera de la mente de Freud: es un mito anclado en otro mito, leído errónea y

desequilibrio en la figura mitológica, responde a una interpretación desviada de la leyenda de Edipo que prescinde de la ironía trágica. El enfrentamiento con el padre es en ambos casos inexistente: no hay oposición efectiva porque no conocen la relación que les une. De hecho, Edipo huye de Corinto para evitar acabar con quienes cree sus padres. Ambos, Edipo y Eusebio, son víctimas de una ignorancia invencible que los conduce a la desgracia.

Si la oposición fuese consciente, se trataría de un reflejo del mito de Uranos, como estudia Ruiz Ramón¹⁸ para *La vida es sueño*. Pero nunca hay intencionalidad en el relato de Edipo, ni en el conflicto entre Curcio y Eusebio. Según recuerda el ciego y anciano cadmeo en *Edipo en Colono*, «Ninguno de aquellos hechos fue voluntario» (vv. 522-523). Con ello juega Séneca: al saber la verdad, su personaje recuerda que Pólipo y Mérope viven y acusa a Creonte de conspirar contra él (vv. 659-707). Mientras, el abandono de Eusebio es ambiguo, sin que esté muy clara la intención de Curcio (vv. 1388-1392).

Importa apreciar que cuando se manifiesta «la fuerza de la sangre» padre e hijo detienen la lucha, Curcio trata de salvar sin éxito a Eusebio y llora su veloz pérdida. A la vez, la violencia se extiende: Eusebio mata a Lisardo y se opone a su amada Julia, sus hermanos; Curcio persigue a su hija y trata de acabar con ella sin perdonarla finalmente. La violencia paterna que parte del abandono del hijo (intencionado o no) es extrema en la figura de Curcio.

De más está decir que el matrimonio político entre Edipo y Yocasta se asienta en la ignorancia y no en un deseo transgresor. No hay lugar tampoco para desviaciones sobre la tentativa de incesto en *La devoción de la cruz*, donde el esquema cambia (entre hermanos) y no se consuma: pese a que Eusebio y Julia parecen encaminados a cumplir la pecaminosa relación, el respeto a la cruz lo impide (vv. 1608-1615) y vence sus pretensiones amorosas. El conflicto se agrava por el estado religioso de Julia, que implica una cierta dosis de oposición a la divinidad (reflejado en las imágenes de Ícaro y Faetón), pero no conlleva una crítica a la moral conventual como alguno dice¹⁹.

No puede apuntarse a una relación incestuosa porque el parentesco no es conocido ni se culmina²⁰. Mientras la realidad familiar permanece en la penumbra, la buscada unión entre Eusebio y Julia funciona dentro del conocido esquema amoroso de galanteo y desnivel social, propio de tantas comedias, que hace que la acción avance (léase: el duelo con Lisardo y sus consecuencias)²¹. La amenaza de incesto funciona como motivo dramático que se revela progresivamente y realza el poder de la cruz en su descubrimiento, que sólo llegará a cumplirse con la muerte ejemplar de Eusebio.

El decoro moral ya limita el alcance del incesto, asunto que sólo apunto. Esta amenaza se repite en numerosas comedias calderonianas, pero sólo se refiere o no llega a

apriorísticamente. Por fortuna, tal enfoque ya se ha superado tras tanta influencia en la exégesis literaria. Ver Ruipérez, 2006, pp. 29-34.

¹⁸ Ruiz Ramón, 1990. Otras historias cercanas que representan un efectivo enfrentamiento paterno-filial son Zeus contra Cronos o Prometeo frente a Zeus..., mas su ingrediente político es ajeno a *La devoción*.

¹⁹ Es lo que mantiene Rodríguez López-Vázquez, 1978.

²⁰ Apuntado en Ruiz Ramón, 1986, p. 228.

²¹ Eusebio comienza pretendiendo en secreto a Julia, lo que enfurece a Curcio y Lisardo (vv. 145-174). Ver Sáez, 2010, pp. 222-227.

cumplirse, como en *La puente de Mantible*. De hecho, tal argumento se ha esgrimido para dudar de la autoría de la primera jornada de *Los cabellos de Absalón* en que Amón fuerza a Tamar, su medio hermana²². Advértase, sin embargo, que en varios de estos dramas (*Las tres justicias en una*, *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*) el parentesco es desconocido y su relevación impide el incesto fraterno, esquema muy similar a *La devoción de la cruz*.

ENTRE VIDA Y LITERATURA

De la ficción a la realidad hay un paso y la crítica ha sugerido una relación entre el incesto en varias comedias con la vida familiar de Calderón: Rank apunta la proyección del amor del poeta por su hermana Dorotea y el odio hacia sus hermanos Diego y José; Valbuena Prat destaca la oposición paterna al matrimonio de la hija y el amor del hermano perdido por Dorotea; más preciso, Parker mantiene que la expulsión de Francisco González Calderón, hijo ilegítimo, y la reclusión en un convento de Dorotea parten de una falta grave de tipo incestuoso²³. No obstante, tal teoría se basa en conjeturas, según reconoce el propio Parker a la luz de ciertos documentos. El testamento paterno refleja una cierta complacencia con el poeta y, en todo caso, la actitud rebelde y la dura *imago paterna* debió de ser inducida por los estrechos lazos con sus hermanos²⁴.

Hay otro freno a este afán de corte positivista: la vida de Calderón apenas se refleja en su obra y sus personajes, frente al caso de Lope. Como bien dice Pedraza²⁵, hay ciertas obsesiones temáticas, imágenes y símbolos predilectos que pueden reflejar aspectos de su personalidad, «pero son siempre vetas ocultas que no quiere presentar descarnadamente al público», una suerte de recato que otorga autonomía a la ficción y muestra algo de desconfianza o reserva. En efecto, escasos episodios reales pueden rastrearse con acierto en sus comedias fuera de la célebre polémica con Paravicino en 1629.

Cruickshank²⁶ revisa este *locus criticus*: las referencias personales diseminadas en sus textos pudieron avivar su inspiración, pero se apoyan a la par en otras fuentes y falta un portavoz obvio del autor. Así, los argumentos de conflictos familiares son desarrollos imaginativos de Calderón sobre las posibilidades de desastre existentes en su familia. Más seguro parece que Francisco sea el modelo del hijo sin padre y el padre dominante que limita la libertad de su hija venga de Diego Calderón: su universo dramático presenta muchas figuras paternas cuya actitud autoritaria o destructiva arruina la vida de sus hijos, tema que «constituye casi una obsesión». Igualmente, la madre que muere durante el parto predomina sobre la variante dominante, lo que puede mostrar «que el joven Pedro acusara a su madre en su subconsciente por haber muerto de ese modo,

²² Ver Rodríguez Cuadros, 1989, p. 16, n. 6.

²³ Rank, 1992, pp. 406-408; Valbuena Prat, 1970, p. xxix; Parker, 1991, p. 105, con reservas en pp. 104, 109-110, 116.

²⁴ Pedraza Jiménez, 2000, pp. 20-22, 56-58. Ver Cruickshank, 2011, pp. 89-98.

²⁵ Pedraza Jiménez, 2000, pp. 11-13.

²⁶ Cruickshank, 2011, pp. 18; 100-101; ver pp. 74-76, 160-161. Parece que el padre fue «una persona que intentó contrarrestar el caos de su propia vida imponiendo su visión del orden a quienes podía controlar» (p. 98).

dejando así vía libre por lo menos a algunas desgracias familiares, sobre todo las de una madrastra hostil y los pleitos subsiguientes». Mas esto no supera las conjeturas verosímiles.

CONCLUSIÓN

En resumen, no es preciso que Calderón trabase contacto directo con alguna de las versiones del mito de Edipo, sino que pudo servirse de recuerdos y sucesos inconexos, un cierto universo de conflictos de potencial dramático, etc., para alumbrar gracias a su ingenio una nueva comedia, distinta de la realidad literaria de la que parte. La otra cara de la moneda es la afición de Calderón a la reescritura de tramas ya existentes y su afán perfeccionador.

Y si no pueden olvidarse algunos episodios biográficos como posible telón de fondo, parece preferible el modelo de Edipo y sus ramificaciones, ya que en la creación prima la tradición literaria sobre la vida del dramaturgo. Pero esto es solamente una pequeña parcela en el trasfondo de *La devoción de la cruz*, un crisol de materiales muy diversos que permite delimitar las fuentes de Calderón, junto a su originalidad y la transformación de su dramaturgia desde sus comedias de juventud.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Eunsa, 1995.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Barcelona, Crítica, 2008.
- APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, ed. y trad. Javier Arce y Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.
- BEARDSLEY, Theodore S., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Duquesne University, 1970.
- BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España*, trad. Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983.
- BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, trad. Pedro Madrigal, Barcelona, Paidós, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- , «*La devoción de la cruz*». *Edición crítica y estudio textual*, ed. Adrián J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011. [Trabajo de investigación tutelado.]
- , *Las tres justicias en una*, ed. Isaac Benabu, en *On the Boards and in the Press. Calderón's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- , *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DELGADO MORALES, Manuel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000.
- EDMUNDS, Lowell, *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, Baltimore, John Hopkins University, 1996.
- ESQUILO, *Los Siete contra Tebas*, en *Tragedias completas*, ed. y trad. José Alsina Clota, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 93-154.

- EURÍPIDES, *Fenicias*, en *Tragedias III*, ed. y trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2001, pp. 7-95.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, trad. Carmen Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Esperanza M., *Boccaccio en España. La traducción castellana de «Genealogie deorum» por Martín de Ávila*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994. Tesis doctoral.
- HOMERO, *Odisea*, ed. y trad. José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 2005.
- LOVELUCK, Juan (ed.), *La devoción de la Cruz*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957.
- MOLHO, Maurice, «Segismundo o el Edipo salvaje», en *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 240-248.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- RANK, Otto, *The Incest Theme in Literature and Legend. Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*, trad. Gregory C. Richter, Baltimore, The John Hopkins University, 1992.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «La significación política del incesto en el teatro de Calderón», en *Les mentalités dans la Péninsule Ibérique et en Amérique Latine aux XVI^e et XVII^e siècles. Histoire et problématique. Actes du XIII^{ème} congrès de la «Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur» (Tours, 1977)*, dir. Augustin Redondo, Tours, Université de Tours, 1978, pp. 107-117.
- ROUSSET, Jean, *El mito de don Juan*, México, Fondo de cultura económica, 1985.
- RUIPÉREZ, Martín S., *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*, Madrid, Alianza, 2006.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (ed.), P. Calderón de la Barca, *Tragedias III*, Madrid, Alianza, 1969.
- , «El “mito de Uranos” en *La vida es sueño*», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 547-562.
- SÁEZ, Adrián J., «Una aproximación a *La devoción de la cruz*, drama temprano de Calderón», en *Contra los mitos y sofismas de la «teoría literaria» posmoderna (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, ed. Jesús G. Maestro e Inger Enkvist, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 217-241.
- , «Violencia y poder en *La devoción de la cruz*», en *La violencia en Calderón. Actas del XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Ámsterdam, 18-22 de julio de 2011)*, en prensa.
- SÉNECA, *Edipo*, en *Tragedias II*, ed. y trad. Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1980.
- SÓFOCLES, *Edipo rey. Edipo en Colono. Antígona*, ed. y trad. Jimena Schere, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), P. Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, 5.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- VEGA, Lope de, *El testimonio vengado*, ed. Gerardo Salvador Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I.3*, dir. Alberto Blecuá y Guillermo Serés, Lleida, Milenio, 1997, pp. 1689-1805.
- (atribuida), *La fianza satisfecha*, ed. William M. Whitby y Robert R. Anderson, Cambridge, Cambridge University, 1971.

Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega: un manuscrito inédito de Francesco Bracciolini

Iole Scamuzzi

Universidad Autónoma de Madrid

En primer lugar, cabría identificar al protagonista del presente estudio, esto es, Francesco Bracciolini. Se trata de un intelectual nacido en Pistoia en 1566, y fallecido en la misma localidad en 1645; puede que fuese pariente lejano del más conocido Poggio Bracciolini, pero no se sabe con certeza. Francesco Bracciolini formó parte, durante mucho tiempo, y en más etapas de su vida, de la corte de Maffeo Barberini, desde que éste era un joven clérigo, hasta cuando fue nombrado Papa con el nombre de Urbano VIII. Bracciolini adquirió su fama por escribir poemas conmemorando las hazañas de los potentes: recordamos aquí *La Roccella Espugnata* de 1630, casi un *instant book*¹ sobre la toma de la ciudad herética de La Rochelle por parte del Rey de Francia Luis XIII, y de la famosa *Elettione del Papa Urbano VIII*, que celebraba la elección de Maffeo Barberini en 1625. También escribió algunas tragedias de razonable éxito como, por ejemplo, *Evandro*, *Pentesilea*, y *Arpalice*, todas de 1612. Una polémica con Alessandro Tassoni acerca de quién había iniciado el género del poema heroico-cómico en Italia acompañó la salida del pequeño poema *Lo Scherno degli Dèi*, que le quitaba el primer puesto a *La secchia rapita*, obra mucho más conocida de su rival (1617). Aún con toda esta información disponible, Bracciolini sigue siendo un autor muy poco estudiado en Italia.

Hace ya algunos años pude encontrar en la Biblioteca Nacional de Florencia un cuadernito de apuntes autógrafos de Bracciolini, que se consideraba perdido por la crítica. Habla de ello, en un artículo de 1919², Eugenio Mele, que proporciona una localización antigua de la obra. Con la ayuda del personal de la sala de manuscritos de la BNCF, conseguí volver a leer estas páginas. Se trata del manuscrito N.A.615 INS.

¹ Esta definición se debe a Luisella Giachino, en su ensayo sobre esta obrita (Giachino, 2002).

² Mele, 1919.

XVII. Los insertos de I a XVI contienen una serie de cartas de contenido poético que fueron editadas por Guido Baldassarri en 1977³. El cuadernito número XVII contiene varios materiales; principalmente se trata de borradores de proluiones y apuntes de filosofía, pero podemos encontrar ahí dos secciones de interés hispanista: el cuadernito se abre con una traducción parcial de la novela del *Curioso Impertinente de Cervantes*, y en la hoja 145 se encuentra una colección de frases sacadas de comedias de Lope de Vega que es el tema de esta comunicación. La traducción del *Curioso Impertinente* ya había sido señalada por Eugenio Mele, y quien escribe ha ofrecido una edición de ella en un libro publicado en 2010⁴. Algunos de los apuntes contenidos en el cuadernito llevan fecha; una reflexión sobre la trinidad y el paganismo lleva un encabezamiento: «Recitata ad Adrianopoli Maggio 1611»; en la última hoja del cuadernito se lee: «Adrianopoli, Giugno 1629». La traducción del *Curioso Impertinente* se puede fechar entre 1605 y 1622, con preferencia por el intervalo 1617-22.

Los «concetti Spagnuoli cavati da Lope de Vega» se encuentran en la página 145r, no llevan fecha, pero sí título, adjudicado por Bracciolini. Se trata de cinco hojas *recto* y *vuelto*, muy densas, donde se pueden leer numerosas frases en lengua castellana, que Bracciolini comenta que están sacadas de comedias de Lope de Vega. Cada cara lleva una numeración en el margen izquierdo, que vuelve a empezar desde 1 cada vez que se pasa la página. Bracciolini señala la procedencia lopesca de sus fragmentos, pero no proporciona los títulos de las comedias que ha ido leyendo y apuntando.

Por tanto, la primera etapa de mi trabajo sobre este manuscrito ha sido averiguar cuáles eran los textos de partida de Bracciolini, y valorar qué tipo de fenómenos fraseológicos iba anotando. A través de la base de datos de TESO (que se encuentra en la plataforma Chadwyck) he conseguido reconstruir los títulos de las comedias de las que Bracciolini saca sus frases. Se trata de:

De cosario a cosario
Amor secreto hasta celos
Pobreza no es vileza
Arauco domado por el Ex.mo Señor Don García Hurtado de Mendoza
La ventura sin buscarla
Virtud, pobreza y mujer
El rey sin reino
El mejor mozo de España
El Marido más firme
El Conde Fernán González,
El vellocino de oro
La discreta venganza
Lo cierto por lo dudoso
La inocente sangre
El serafín humano
El hijo de los leones

³ Bracciolini, 1977.

⁴ Scamuzzi, 2010.

Los especialistas de Lope saben que se trata de obras contenidas, todas, en las Partes XIX y XX de las comedias recogidas por Lope, que fueron publicadas en 1624 y 1625. Bracciolini saca de cada comedia un número irregular de frases: desde las 23 de *De cosario a cosario*, hasta la única frase que saca del *Arauco Domado*, *La inocente sangre*, *La ventura sin buscarla*. No se aprecian preferencias de Bracciolini hacia algún tipo particular de obra, visto que lee y toma notas a partir de comedias de capa y espada, de comedias mitológicas, de tragedias históricas etc. en igual medida.

Tras leer el manuscrito y las comedias allí representadas, es evidente que también la tipología de las frases apuntadas por Bracciolini es heterogénea, ya que hay varios fenómenos lingüísticos distintos. De todas formas, hay que señalar que la mayor parte de las frases se pueden clasificar como proverbios o fenómenos paremiológicos. Ya los biógrafos de Bracciolini (Janus Nicius Eritraeus, o sea Giovanni Vittorio Rossi en su *Pinacoteca*⁵) señalaban la sensibilidad del escritor hacia este tipo de frases, que abundaban en su elocuencia, incluso la oral. Quien escribe, en otra ocasión ha hecho hincapié en el cuidado que Bracciolini ponía al traducir los proverbios contenidos en los largos discursos de Lotario presentes en su versión de la novela cervantina de *El Curioso Impertinente*. No extraña pues que, en lo referente a Lope, Bracciolini aprecie sobre todo los fenómenos fraseológicos de tipo sentencioso. Los estudiosos saben muy bien lo complicado que es proporcionar una definición exhaustiva del concepto de proverbio o refrán. En este contexto, me parece oportuno definirlo como lo haría en su tiempo G.M. Bertini: «Motto conciso, didattico nella finalità, popolare nella derivazione, figurato e spesso volutamente oscuro nella forma, scherzoso nello spirito»⁶.

A estas indicaciones hace falta añadir que debe ser anónimo, bien integrado en el discurso y no pegadizo, y sobre todo notorio, de manera que sea suficiente citar unas palabras para que los lectores sepan cómo acaba el texto. Por otro lado, reservo la denominación de *sentencias* a las frases que además de las características mencionadas, se ciñen al nombre de un autor. Por esto, en el manuscrito de Bracciolini llamo *proverbios* frases como las siguientes:

f. 146r, 14 f. 146r, 14: Dineros, pies y favor dicen que son en la cárcel las tres potencias del preso (*Virtud, pobreza y mujer*)

f. 146v, 10: Ninguno subió presto que afirmase bien los pies (*El marido más firme*).

147v, 9: los servicios de valor pequeño, los hace grandes el amor del dueño (*El marido más firme*).

Y *sentencia* con una frase como esta:

f. 146r, 11: Ovidio dice que es casta aquella que nadie ruega (*Virtud, pobreza y mujer*)

Pero Bracciolini no se detiene únicamente en los proverbios, pues su sensibilidad literaria lo lleva a apreciar también las imágenes que Lope utiliza en sus comedias

⁵ Erithraeus, 1643.

⁶ Bertini, 1960.

(metáforas y similitudes, explícitas e implícitas); dichas frases forman la segunda tipología más frecuente en el manuscrito.

f. 148r, 18: hombre soy, padre querido, y quando de piedra fuera para desdichas tan grandes aun tienen almas las piedras (*El hijo de los leones*)

f. 148v, 7: te vi una tarde que un desmayo te stava urtando claveles (*El hijo de los leones*)

En este estudio podemos encontrar aún algunos cabos sueltos, frases que no se pueden clasificar ni como proverbios ni como imágenes. Bracciolini copia también algunos fragmentos de texto más largos, como, por ejemplo, una invectiva que se encuentra en *Lo cierto por lo dudoso* (acto I, vv. 984-1003), y un apólogo ejemplar que se encuentra en *El hijo de los Leones* (acto II, vv. 649-73).

La investigación sobre este documento puede tomar ahora dos direcciones: la primera, relativa a la actividad literaria de Bracciolini, vuelta a valorar qué uso ha hecho el escritor del material lopesco. Se trata de averiguar si las tramas de las comedias de Lope, o, mejor aún, algunas de estas frases, han acabado en algunos de sus escritos sucesivos a 1625. De hecho, la publicación de las partes XIX y XX constituye el *terminus a quo* para fechar nuestro manuscrito. La presencia de una de estas frases en una obra de Bracciolini nos proporcionaría un *terminus ad quem* anterior al término natural de la muerte del autor en 1644. Esta es más bien una tarea para italianistas, estudiosos que conozcan en profundidad los trabajos de Bracciolini y sean capaces de encontrar en ellos el sabor español de Lope. La contribución que puedo aportar yo en esa dirección es demostrar que Bracciolini tomaba sus notas pensando en reescrituras, o sea con la idea preconcebida de adaptar las palabras de Lope a otros contextos de su invención. Bracciolini hacía lo que Giovan Battista Marino llamaba *leggere col rampino*, o sea

tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. Così fanno tutti i valent'uomini che scrivono⁷.

El hecho de que Bracciolini, leyendo a Lope, estuviese pensando en otros mundos posibles en los que hacer entrar las frases que andaba apuntando, podemos verlo claramente en algunos casos, como en la comedia *El hijo de los Leones*. Bracciolini escribe esto:

In bocca d'un sultano: Es casa con muchos dueños, mar de engannos y temores, donde los peces mayores, se enguellan a los pequennos. En la ciudad hay gentes tan hinumanas que van a alquilar ventanas para ver matar los hombres.

Pero en el texto original los versos se presentan como sigue: (acto III, vv. 399-402 e 412-14):

FAQUÍN *Es casa con muchos dueños,
mar de engaños y temores,*

⁷ Marino, *Sampogna*, p. 198.

*donde los pezes mayores
 se engullen a los pequeños.
 Aquí nadie se acobarda
 de los que en las plaças venden,
 porque quando mas ofenden
 tienen Angeles de guarda.
 Aquí enriqueze el mandar,
 y empobrece el no poder,
 anda de luto el plazer,
 y de color el pesar.
 Aquí en fin, porque te assombres,
 ay gentes tan inhumanas
 que van à alquilar ventanas
 para ver matar a los hombres.*

Bracciolini copia la primera frase, que tiene carácter sentencioso, obvia nueve versos, añade «en la ciudad» para conectar las dos partes, y llega al dato más espeluznante, o sea, al alquiler de ventanas para asistir a las ejecuciones. En la comedia de Lope hablaba el *gracioso* Faquín, que hacía un discurso tópico sobre la corrupción de la vida ciudadana en oposición a la vida en la aldea. Bracciolini, por contrario, se plantea (probablemente) un discurso parecido a las *Lettres Persanes* de Montesquieu, con un sultán que, hablando de la sociedad occidental, subraya sus perversiones.

La otra dirección en la que puede desarrollarse la investigación sobre este manuscrito, en la que he estado trabajando en un estudio recién publicado⁸, apunta a las relaciones entre literatura italiana y española, y a la circulación de obras literarias castellanas en las academias italianas de los siglos XVI y XVII. Hay que preguntarse, al final, cómo llegaron a las manos de Bracciolini las partes XIX y XX de las comedias de Lope. Es un razonamiento largo y complicado en el que la historia de las lecturas de Bracciolini se entrelaza con las relaciones entre Lope de Vega y Giovanni Battista Marino. Estos dos intelectuales, Lope y Marino, nunca llegaron a conocerse en persona, y tampoco a escribirse directamente pero mantuvieron relaciones a través de la mediación de algunos personajes. En la Parte XX de las Comedias de Lope, publicada en 1625, se encuentra una comedia dedicada a G.B. Marino: *Virtud, Pobreza y Mujer*. En la dedicatoria, Lope nos ofrece un resumen de sus interacciones con el poeta italiano. Tras citar numerosos poemas suyos en los que celebra la fama de Marino, y una ocasión en la que Marino había manifestado su admiración hacia Lope a un intelectual español en París, Lope escribe:

Debe a mi amor y inclinación V. S. justamente tanto favor, que haya tenido deseo de mi retrato, que puesto que la pluma lo es del alma, después de haberla leído en el entendimiento, tengo por honra grande hacer estimación de los exteriores instrumentos, obediente al señor Auditor dejé copiar a los pinceles de Francisco Yaneti, Florentín, en estos años las ruinas de los días al declinar la tarde, cuyas primeras flores, *Aut morbo, aut ætate deflorescunt*. Si ha llegado el lienzo podrá V. S. con juicio fisionómico reconocer fácilmente si corresponde a su voluntad quien esas señas tiene. Pregunté al señor Iuan Iacobo si me parecía, y respondiome

⁸ Scamuzzi, 2011a.

con aquella natural gracia y afabilidad de que el cielo dotó su claro entendimiento: *En Roma se os parecerá mucho*⁹.

Este fragmento es riquísimo en información, por lo que realizaré aquí un pequeño resumen: el Auditor papal del que se habla se llamaba Giangiacomo Panciroli; estuvo en Madrid entre 1624 y 1626 para acompañar al Nuncio Papal Giovanni Sacchetti, y era muy amigo de Marino. En el epistolario de Marino, Panciroli aparece muchas veces, y a menudo es el encargado de recoger los cuadros y dibujos que Marino andaba pidiendo y encargando por toda Europa durante los años de su exilio. Parece muy natural, entonces, que Panciroli pidiese también a Lope un retrato, para llevárselo a Marino. Lope habla con Panciroli en Madrid, se le confirma la estima y el aprecio que le lleva el poeta italiano, y decide hacer el retrato y también dedicarle una de las comedias contenidas en la colección que estaba editando entonces, o sea la parte XX, de 1625. Desdichadamente, Marino murió el 16 de Marzo de 1625 de una repentina enfermedad. Panciroli volvería a Roma desde Madrid sólo en el otoño de 1626, después de un viaje muy largo a través de España e Italia. Está claro, por las palabras que utiliza Lope, que, cuando se hacen el retrato y la dedicatoria, Marino sigue vivo y, además, se encuentra en Roma. Es muy probable, entonces, que Lope enviase el retrato por correo, y entregase a Panciroli una copia de sus Partes XIX y XX, ambas recién publicadas, para que las llevase personalmente a Marino como recuerdo suyo. Pero, cuando Panciroli llegó, por fin, a Roma, su amigo ya había fallecido.

Sabemos que el retrato se perdió, pero ¿y las comedias? En la biblioteca vaticana se encuentra catalogada la parte XIX, edición de 1624, en el Fondo Barberini. Me gusta pensar, y me parece razonable suponer, que las obras de Lope quedaron en manos de los intelectuales de la corte de Maffeo Barberini tras la muerte de su destinatario principal, y que Bracciolini las tomó prestadas y las estudió durante algún tiempo. Bracciolini recogía entonces las semillas de una relación literaria e intelectual excelente entre dos genios de la literatura de su siglo, y su pequeño manuscrito, el cuadernillo al que aludía al comienzo, es testigo de este continuo intercambio cultural, literario y humano entre escritores de nuestras naciones.

Referencias bibliográficas

- BERTINI, Gianmaria, *Aspetti culturali del Refrán*, in *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960.
- BRACCIOLINI, Francesco, *Lettere sulla Poesia*, ed. Guido Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1977.
- ERITHRAEI, Iani Nicii, *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae, Cornelium ab Egmond, 1643.
- GIACHINO, Luisella, «Dalla storia al mito. La Roccella Espugnata di Francesco Bracciolini», *Lettere Italiane*, 44, 2002, pp. 167-195.
- MARINO, Giovanni Battista, *Sampogna*, en Giovanni Battista Marino, *Opere*, ed. A. Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 194-198.

⁹ Para los textos de Lope me sirvo de la base de datos TESO (Teatro Español del Siglo de Oro – M^a del Carmen Simón Palmer © 1997-2011 ProQuest LLC. <http://teso.chadwick.co.uk>). La cursiva es mía.

MELE, Eugenio, *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.

SCAMUZZI, Iole, *Il "Curioso Impertinente" fra Spagna e Italia*, Alessandria, dell'Orso, 2010.

—, «Lope e Marino: un nuovo punto della situazione sui rapporti fra i due poeti, sulle tracce di un ritratto di Lope», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 2011, 618, I, 2011a, pp. 1-13.

—, *Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega: un nuovo frammento del piccolo zibaldone di Francesco Bracciolini conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze*, Pisa, ETS, 2011b.

El viaje marítimo como peregrinación en los autos de Calderón

Ana Suárez Miramón

UNED

El motivo de la navegación como forma de peregrinaje es uno de los más importantes del teatro de Calderón y en los autos tiene una abundante y variada representación. Permite utilizarse como símbolo de la existencia y expresar las coordenadas espacio-temporales del ser humano, además de representar los modelos de la realidad y recuperar la función estética y teatral de las escenas marinas que proporcionaban movimiento, acción, y diferentes posibilidades visuales.

Como símbolo de la existencia se había actualizado la navegación gracias a las ediciones de Séneca, al *Tratado de la tribulación* del Padre Ribadeneyra, y también a causa de la fama de Ulises como navegante, quien tras los tratados de Natale Conti, Baltasar de Vitoria y Pérez de Moya, se había teñido de elementos cristianos. Igualmente la tradición literaria y artística había acumulado sobre la nave los significados más diferentes.

Con el triunfo de Lepanto (1571), definitivamente la nave se convirtió en el símbolo de la Iglesia militante. B. L. de Argensola en la canción «A la nave de la Iglesia con motivo de la batalla de Lepanto» (1634) utilizó el grabado de 1601 *Triumphus Ecclesiae*¹ como guía de su composición.

Sin embargo, no se ha considerado el precedente de Galera *Real* de don Juan de Austria que se enfrentó con la *Sultana* en Lepanto, como precedente artístico de los autos, aunque la embarcación reunía los elementos simbólicos más importantes. No se escatimaron medios en la construcción de ese palacio flotante. Colaboraron arquitectos y, sobre todo humanistas, como Mal Lara, que crearon una compleja alegoría. La galera mostraba una espléndida decoración en el interior y en el exterior. En la proa presentaba escenas inspiradas en la *Eneida* y la *Odisea*, y en la popa acumulaba abundantes

¹ Sebastián, 1985, pp. 154-155.

emblemas, el grabado de la nave de Jasón, la historia de la conquista del vellocino, y varios fanales representaban las virtudes teologales. Esta galera² podría considerarse el símbolo que unía lo profano y lo cristiano en aras de la Fe. El nuevo Jasón, don Juan de Austria, iba al mando de la nave.

Asimismo, los viajes marítimos de la época (fiestas reales, comercio, guerra, piratería) habían familiarizado a la sociedad con el espectáculo de las naves, el lenguaje de la marinería y la materia poética alegorizada, de modo que Calderón podía encontrar en este motivo una cantera de posibilidades teatrales, escenográficas y poéticas³. De hecho, es uno de los motivos más utilizados en su teatro sacramental en toda su trayectoria, desde las primeras a las últimas obras. Se pueden distinguir diferentes posibilidades de viajes marítimos: los de los héroes míticos, cuyas hazañas sirven de ejemplo para la aventura singular de cada hombre; los de los corsarios o piratas, siempre dispuestos a apoderarse de los tesoros ajenos, y por tanto, siempre en lucha; los festivos o espectaculares con motivo de una entrada triunfal de reyes, y los de los mercaderes que a diferencia de los héroes, solitarios, representan la dimensión social del hombre y el esfuerzo humano.

Las posibilidades estéticas del motivo permitían establecer todo tipo de relaciones y correspondencias entre la realidad, el mito y la tradición bíblica, además de permitir gran variedad de escenografías pues si la simbología del mar era extraordinariamente rica en lo conceptual, las posibilidades escénicas no eran menores. La aparición en el escenario de la nave o naves en diferentes situaciones (al borde del naufragio, llegando a puerto, o en lucha el propio mar), con los atributos visibles propios de la guerra (banderas, insignias, toques de clarines y tambores) o de la paz (banderas blancas), el espacio de su aparición (de día o de noche), la incorporación de grupos humanos y la necesidad del grito para desarrollar las faenas marineras («¡Iza, amaína, al trinquete!») proporcionan todo un cúmulo de sensaciones que normalmente están acompañadas por otros sistemas paralelos (ecos que llegan por el aire, visiones que anuncian la tierra) y que todos unidos rodean al hombre en su soledad, en su miedo al naufragio (existencial) y a la muerte o le alientan a una empresa superior.

El viaje del héroe tiene similitudes con el del mercader en cuanto que el éxito de ambos depende de su vuelta. Si en el motivo del mercader⁴ o de las entradas triunfales el dramaturgo se apoya en los ejemplos de la vida cotidiana, en el caso de los héroes recurre a las interpretaciones ya difundidas por mitólogos y moralistas. Sin duda, Ulises ocupaba un lugar importante en la tradición y en el interés del dramaturgo, quien antes de escribir el auto de *Los encantos de la Culpa* (1649) había dramatizado el tema de Ulises en *El mayor encanto, amor*, estrenado en 1635⁵.

Junto a Ulises, Jasón fue otro de los héroes que atrajo la atención del dramaturgo. Como Ulises, fue también protagonista del auto *El divino Jasón* y de una comedia, *Los tres mayores prodigios*. El auto, de dudosa atribución, aunque nadie ha podido demostrar que sea de otro autor, y sí hay fundamentos documentales para atribuírselo a Calderón, fue uno de los primeros suyos, fechado por Parker antes de 1635.

² Aguilar García, 1987, pp. 339-361.

³ Ver Cuesta García de Leonardo, 1987, pp. 309-320 y González de Zárate, 1987, pp. 321-338.

⁴ Sobre las características propias del viaje del mercader, ver Suárez Miramón, 2011, pp. 349-363.

⁵ Para la escenografía marítima, ver A. Egido, 1989.

Jasón, a diferencia de Ulises, se presenta como una figura profana y como prefiguración de la divinidad: En la comedia *Los tres mayores prodigios*, es uno de los tres personajes, aunque el fundamental sea el de Hércules, pero cuando viaja en la nave de Argos buscando a Hércules, representa el modelo primordial del héroe en su rescate del vellocino de oro. Al igual que en la comedia, el auto repite el trío de personajes, aunque aquí dé primacía a Jasón sobre Teseo y Hércules.

Además de la evidente fuente ovidiana, Calderón pudo conocer en su primera juventud la representación en 1622, y si no ésta al menos la publicación del texto dramático de Lope de Vega titulado *El vellocino de oro*, propiamente lo que se llamó una «invención» y que más que una comedia era un tipo de ensayo teatral más cercano a la ópera de espectáculo, y que se representó juntamente con *La gloria de Niquea de Villamediana* para celebrar el cumpleaños del rey Felipe IV en Aranjuez.

El divino Jasón, un auto de los primerizos, expone de forma demasiado explícita los modos de alegorización. Calderón plantea desde su inicio el juego de equivalencias entre los personajes reales y alegóricos; así, con las palabras que abren el texto⁶, que son una llamada de Jasón a Argos, éste contestará «Soy Amor» (v. 1), porque el Amor Divino sabe mirar con «cien ojos»; Hércules dirá «Piedra soy y Piedra fiel» (v. 98); Jasón se identifica, primero con su etimología, «quien da salud eminente» (v. 77), aunque después se declara su identificación con Cristo: «Jasón se llame Jesús / o Salvador, que es lo mismo» (vv. 695-696); Medea significará «consejera y sabia en todo» (v. 226), y los argonautas son Hércules, Teseo y Orfeo. Pero estas explicaciones y equivalencias alegóricas de los nombres impregnan también las acciones y los objetos. Cuando Jasón explica su “proyecto” será mucho más explícito, anunciando que el árbol donde está el vellocino es el de Adán.

Escénicamente, Argos se presenta al espectador «con muchos ojos sembrados por el vestido», respondiendo así al otro Argos mítico, no al constructor de la nave sino al gigante de cien ojos siempre vigilante. Con esta caracterización disémica ha de entenderse que el Amor divino no sólo es el creador de la nave sino que con su vigilancia perpetua nunca le abandona. Si además recordamos que en griego ‘argos’ significa ‘argento’ o blanco, la elección del héroe aún tiene más valor pues es el creador de la nave blanca, símbolo de la espiritualidad.

Como vigilante ostenta también su mejor estandarte, el cielo estrellado, la señal más evidente en el Universo de que siempre está orientado, incluso en la noche (Revelación). Mediante esta carga mítica y simbólica vertida sobre Argos el autor recoge además el motivo renacentista de los *ojos* en cuanto ‘guía de los amores’. Con ese entramado de mitos, imágenes y símbolos profanos, heredados de la Antigüedad, el dramaturgo crea un personaje absolutamente nuevo, que domina lo cósmico y lo natural y transmite la idea de un Universo no precedido (cielo estrellado para los griegos) gracias al amor.

La totalidad o perfección que encierra el personaje se traduce en su obra, la nave, de aspecto extraordinario y «gran magnitud», por lo que ya Conti⁷ destacó su gran velocidad, pues el término *argos* también significa veloz, en griego. El propio Conti

⁶ Citamos en todos los textos por la colección de Autos de Edition Reichenberger.

⁷ Conti, 1988, p. 433.

apuntó también el carácter profético representado en su propio mástil, que había sido construido de una encina de Dodona⁸.

Con estos precedentes, «el peregrino bajel» (v. 6) «entre sirena» y «ave» amplía todo su simbolismo y se muestra dominadora del universo, colocada entre el cielo («con la gavia en las estrellas») y el infierno («con la quilla en el infierno»), separando así la bóveda celeste y la terrestre. Las viejas metáforas bíblicas⁹, referidas al mar del mundo y a las tribulaciones de las aguas, se unen al relato mítico que no pierde de vista el autor en ningún momento pero que constantemente le sirve para ampliar su sentido simbólico.

Su caracterización de «tesoro», «prodigio», «resplandor», «ligero globo», «como otro cielo se mueve» le van proporcionando unas cualidades extrañas de luz y ligereza (las velas son «rizas como intacta nieve, /crespas como blancas flores») de modo que la propia visión se convierte en un misterio que invita a los espectadores a desvelar «la verdad escondida». Incluso el orden en que el dramaturgo presenta a los componentes de esa nave es también muy importante. Establece una gradación interna que atiende al objetivo del viaje mítico, por una parte, y a la doctrina cristiana, por otra, en un ensamblaje artístico, mítico y religioso que abarca el Antiguo y Nuevo Testamento y donde el pagano Jasón sólo puede competir con Cristo en su espíritu de conquista.

La identificación de los argonautas con los discípulos de Cristo procede de la elevada aventura que ambos están dispuestos a realizar. Los ochenta y cuatro elegidos están a las órdenes del «invencible» Hércules (San Pedro) y del «fortísimo» Teseo (San Andrés). Gracias a las etimologías seleccionadas por el autor o a la correspondencia de cualidades la identificación entre el mito y la historia sagrada es completa.

El objetivo de dicha conquista es el vellocino de oro, primer elemento que se descubre ante el espectador. Según la mitología era la piel de un cordero que había inmolado Pelias a Júpiter. Sin embargo, Conti ya apunta un relato que permite relacionar el vellocino con Cristo. Así se establecería la correspondencia entre el mágico mástil de la nave Argos que, según algunos autores tenía la capacidad de hablar («charlatana urraca», «dotado de voz») y predecir oráculos, y el vellocinio en cuanto palabra de oro, en clara referencia a la doctrina de Cristo. Apoya esta interpretación la alusión al color del vellocino «blanco y rojo» (v. 208), que recoge Calderón siguiendo el relato de Simónides («Unos pensaron que aquella piel era blanca, otros de color púrpura»), para expresar la inocencia y el sacrificio de Cristo a partir de los dos colores simbólicos. Así, en los dos casos, tanto el mástil, por su capacidad de orientar al más allá (palo vertical y «voz sagrada» de la encina), como el vellocino, están destinados a transmitir la misma idea: el valor de la palabra divina («la verdad escondida»).

Pero avanzando en el relato mítico, Calderón vuelve a reunir elementos de ficción («colgó la piel en un árbol en el bosque consagrado a Marte... Custodiaba esta piel un dragón..., se le concedería el vellocino cuando hubiese dominado unos toros de pies de bronce..., y hubiera matado a los hombres armados») con otros bíblicos para concluir con una bella imagen en la que «el mayor tesoro/ deste mundo», «trofeo maravilloso» cantado por Job (v.204) y David (v.211), y amado por Jacob (en la imagen de Raquel, que etimológicamente significa oveja), pasa a significar el alma que recuerda su origen

⁸ Conti, 1988, p. 436.

⁹ Ver por ejemplo *Proverbios*, 31, 14 y *Mateo*, 13, 45-46.

pero que, por un «encantamiento» permanece oculta en «el árbol de Adán» hasta que, gracias a los argonautas, logra romper su hechizo y puede volver a su estado primitivo de inocencia. Así, se recupera el tesoro para la humanidad convirtiendo aquel árbol bíblico, donde cayó el vellocino, en un árbol de vida eterna, después de «lustros mil» que duró el encantamiento.

La correspondencia entre el vellocino con el alma humana, primero inocente, luego hechizada y más tarde recuperada por la Redención, implica un juego simbólico a varias bandas entre las tres edades, los mitos paganos, fuentes bíblicas, y el símbolo del «tesoro perdido». Además, y de acuerdo con la interpretación estoica de los mitos, el dramaturgo no sólo identifica poéticamente el mundo pagano con el cristiano (argonautas, pescadores; Jasón, Cristo; Argos, Amor divino; nave, Iglesia), sino que utiliza la etimología (Jasón, en griego, «sanará»; Medea, «consejera»), y la relación de los nombres según su significado o analogía (Teseo, igual a Andrés por significar «varón fortísimo»; Hércules, con Pedro por «invencible» y «piedra»; Orfeo, con Juan, como «huérfano») para establecer múltiples correspondencias. La identificación se completa con las referencias iconográficas de los dos héroes: Hércules (San Andrés), con el aspa y Teseo (Pedro), con la llave. También utiliza la emblemática para incorporar símbolos del reino animal, como el águila, la mariposa, el toro, el león y la oveja. Con todo ello, describe plástica y didácticamente situaciones y cualidades de la nave, además de exaltar la belleza, el poder, el riesgo, la fuerza, sagacidad y humildad de los Argonautas muy superiores a sus oponentes (Idolatría y Mundo).

Si el auto comienza con el proyecto de Jasón de construir una nave como seductora «sirena» con medio cuerpo de ave, el dramaturgo, a través del discurso, nos va acercando el proceso de su construcción hasta que aparece a los ojos de Idolatría con las señales de la Fe («Hostias y Cálices» en los gallardetes) y el sonido de chirimías. Posteriormente, la nave va abandonando su misión concreta para asumir la universalidad de su discurso convirtiendo así la aventura marítima de Jasón y los argonautas en símbolo vivo de experiencia evangelizadora.

Muy diferente a esta experiencia primitiva de Calderón es el auto *Los encantos de la Culpa* (1645). Aquí construye un personaje más maduro y ya las correspondencias alegóricas son mucho más sutiles. Aunque parte de las fuentes clásicas de la *Odisea* y de las *Metamorfosis* de Ovidio, asimila en Ulises las cualidades del nuevo hombre barroco y coincide con el auto de Ruiz de Alceo, *La navegación de Ulises* (1621) en considerar a Ulises como el Hombre.

Escénicamente el inicio del auto es espectacular: la nave aparece entre sonidos de clarines, ruido de la tormenta y gritos de los marineros que tratan de contener la fuerza y pedir ayuda al cielo. Es entonces cuando el Hombre se declara nuevo Ulises, «peregrino y navegante», perdido en las tribulaciones de sus sentidos. La alegoría queda declarada desde el principio y la nave representa la vida de cada persona, así como las aguas turbulentas el riesgo que todo nacido tiene. Sin embargo, gracias al esfuerzo del piloto (Entendimiento) superan la tempestad y consiguen llegar al puerto en donde se inicia una nueva peregrinación, ahora terrestre.

Tras esconder la nave, ya en tierra contemplan un cuadro lleno de luz y color («espuma», «azul zafiro», «todo es cambiantes y reflejos», «celajes») irresistible para los sentidos a pesar del enfado del Entendimiento, siempre desengañador. En este nuevo

camino, el Hombre se duerme bajo de un ciprés mientras sus sentidos van a reconocer el lugar. Tiene un sueño donde se teatraliza la visión de los Sentidos identificados con fieras (la Vista es tigre, el Tacto, oso; el Gusto, cerdo, el Olfato, león y el Oído, camaleón). El Entendimiento va explicando el significado del sueño que no es otro que el correspondiente a la historia de Ulises-Hombre («Escucha Ulises») y cuyos capítulos heroicos se interpretan bajo conceptos morales y símbolos universales.

Tras la aventura con Circe en su palacio encantado, que le ofrece, además del disfrute de los sentidos, los secretos de la ciencia, el Entendimiento vuelve al bajel pero el Hombre no puede desembarazarse de la maga que le atrae con promesas de alegría y sabiduría («grandes estudios» y «admirables portentos»). Todo un mundo desconocido para la razón se abre a los ojos de Ulises, y Circe le ofrece la posibilidad de acercarse a ese reino. No resiste a la tentación y entra en el palacio encantado donde todas las sensaciones están potenciadas al máximo (colores, aromas, sonidos del agua, viento y canto de las aves) y allí permanece disfrutando de cuanto se le ofrece hasta que su piloto consigue rescatarle gracias a una fuerte música de cajas, anunciadora de la guerra, que oculta las melodías de Circe.

El definitivo triunfo del Entendimiento surge tras un enfrentamiento con la maga quien al fin se hunde en su propio alcázar convertido en tumba. La presencia del color en las ricas estancias y su conversión posterior «en humo, en polvo y en nada» es también semejante a la oposición pictórica conseguida entre la oscuridad de la tormenta inicial y la luz del arco iris posterior. El propio paisaje cobra una dimensión nueva y desengañadora. Así, mientras las montañas representan las delicias, aunque falsas por cuanto son un símbolo de la confusión para el hombre, las aguas simbolizan las tribulaciones pero también la posibilidad de convertirse en guías cuando se muestran serenas. La alternancia de funciones de ambos símbolos manifiesta la teatralidad de todo lo existente y la diferente visión que puede conseguirse de acuerdo con la perspectiva interior que se utilice.

El procedimiento utilizado por el dramaturgo en este auto para elaborar una síntesis entre el mito, el símbolo y el sentido cristiano ha partido de la relación pictórica y la capacidad de interpretar las sensaciones como juegos de la mente que en sí mismos tienen un sentido teatral pero que, del mismo modo que pueden desengañar, permiten destacar la belleza existente en todo lo creado y con ella la atracción sin la cual no existiría el mundo. El canto a la luz y al color que ofrece el auto sólo es comparable a las músicas que envuelven, como el amanecer y el viento, a la nave. De este modo, la peregrinación marítima de Ulises representa el ejemplo de hombre total que ha experimentado todo, como destacó Joyce en su moderno Ulises, y al final ha elegido la prudencia para sobrevivir en el mundo y alcanzar su objetivo primordial.

Por ello, el valor de la nave como trascendencia no sólo está unido al simbolismo cristiano sino al mito universal¹⁰, válido para todas las culturas porque permite interpretar el mundo como un eterno retorno donde el hombre busca afanosamente la vuelta a su principio, anunciado aquí por el viento austro, con las «suaves auras» y el puerto de Hostia. Incluso la posición de la nave, totalmente escorada al principio, puede

¹⁰ Eliade, 1964, pp. 165-185.

fácilmente asimilarse a la tumba mientras que al final, tras la salvación, se muestra erguida en el agua como cuna o vida.

Escenográficamente el auto permite ensayar con todas las artes, desde la arquitectura a la pintura, puesto que a partir de una gran riqueza visual el autor ha de recoger la síntesis del Universo, su movimiento y diversidad. Hay que recordar que el famoso escenógrafo Cosme Lotti, que trabajó con Calderón, era especialista en realizar tan «admirables transformaciones» que los espectadores salían espantados y, cuando hizo una comedia en Palacio, «se veía un mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados», según recordó V. Carducho¹¹.

En *El laberinto del mundo* (1654), donde el tema mítico y el del mercader se unen, la espectacularidad se logra con la presentación de dos naves opuestas en escena. El auto se inicia con la presencia de una galera negra tras una extensa acotación que describe la nave de «forzados», «sobre ondas de llamas, pintados sus gallardetes de dragones, y en su proa una serpiente». La visión se completa con el Furor en popa, la Envidia en el árbol mayor y al remo el Hombre. Las palabras iniciales de Furor declaran su aspecto aterrador («bestia de la mar», «monstruo»), opuesto a la otra nave que aparece «sobre nubarrones azules y flámulas encarnadas, con Hostias y Cálices», en donde está el galán Theos en la popa y la Caridad en el árbol mayor, mientras la Inocencia va en la proa. Esta nave, orientada además por una estrella de luz, sólo comparable al sol, se presenta con cualidades extraordinarias («intacta, pura, limpia, clara y bella») mientras la negra aparece como guardiana del abismo; ésta procede del Poniente (equivalente a ocaso y relacionada con la muerte) mientras la blanca llega del Oriente (nacimiento, aurora) impulsada por el Austro.

También en *El divino Orfeo* (1663) se presenta una «nave negra», con «flámulas negras, banderolas, jarcias y gallardetes, pintadas de áspides por armas», acompañada del sonido del clarín. Esta nave diabólica, «de la Muerte», al mando del Príncipe de las tinieblas y destructora de todo tiene un gran protagonismo en el auto. La otra nave, «dorada, con flámulas y gallardetes blancos y encarnados», pilotada por Orfeo, muestra mayor movimiento de agua, peces y luces. Su presencia en el escenario es alterna, hasta que la blanca, presidida por un gran fanal destruye a la negra, cuando Orfeo salva a Eurídice.

La memoria de las apariencias conservada nos refiere las características de las naves enfrentadas que por sí mismas eran espectaculares. Una, totalmente negra, y otra azul y dorada. Si la primera inicia el auto, la segunda está reservada para el final, para la apoteosis eucarística, aunque en la acción participan alternativamente.

En uno de los últimos autos, *Andrómeda y Perseo* (1680), que también tiene su correspondiente comedia en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, el mito se reinterpreta a partir de la salvación de la Naturaleza humana por Cristo. La nave no aparece aquí de forma explícita ni tampoco al principio. El Demonio advierte que utilizará su disfraz de «marino monstruo» para robar a Andrómeda. Muy cerca del final, una playa tranquila, convertida en auténtico *locus amoenus* se ve estremecida por un terremoto anunciador de «un monstruo de escamas», un simbólico dragón (adornado con las legendarias cualidades del adversario primordial) asume la función de la nave (las alas por velas; los

¹¹ Carducho, 1979, p. 212.

pies por remos; la cerviz por proa; la cola por timón y el pecho por buque) pero, a diferencia de las naves anteriores, en este caso la nave es de fuego, procede del abismo y representa la destrucción de la tierra.

Calderón, en los autos que combina héroe mítico, mar y nave, desarrolla todas las posibilidades estéticas y aprovecha las sugerencias de la tradición legendaria para presentarnos una obra que atiende al espectáculo, al movimiento, a los sentidos y a los conceptos. Asimismo, las correspondencias entre el mundo pagano y cristiano, la presencia de la música, que acompaña a las naves, y el dinamismo de las escenas, convierten estas piezas en ejemplos perfectos para mostrar que el hombre, como nuevo héroe, puede triunfar siempre en los mares de la existencia.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR GARCÍA, María Dolores, «La nave como palacio flotante», en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, *Actas del Simposio Nacional de Historia del arte (C.E.H.A.)*, Málaga, Dirección General de Bellas Artes de la Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987, pp. 339-361.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, ed. Calvo Serraller, Madrid, Cátedra, 1989.
- CONTI, Natale *Mitología*, ed. Rosa M^a Iglesias y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María Josefa, «La nave y sus significaciones a través de la emblemática», *Actas del Simposio Nacional de Historia del arte (C.E.H.A.)*, Málaga, Dirección General de Bellas Artes de la Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987, pp. 309-320.
- EGIDO, Aurora, «La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido Martínez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, «Significaciones de la nave en la emblemática del barroco: antecedentes plásticos e ideológicos», en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, *Actas del Simposio Nacional de Historia del arte (C.E.H.A.)*, Málaga, Dirección General de Bellas Artes de la Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987, pp. 321-338.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1985.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «El viaje marítimo del mercader en los autos de Calderón», *Anuario calderoniano*, 4, 2011, pp. 349-363.

Cuentecillos de locos en la comedia *El mármol de Felisardo* de Lope de Vega

Ana Aparecida Teixeira de Souza

Universidad de São Paulo / CAPES

Mediante una mirada atenta a las comedias dramáticas de Lope de Vega, se percibe cómo el autor introduce en algunas obras una serie de cuentecillos integrados al enredo de sus producciones teatrales, destacándose, de entre las que presenta esta característica, *El mármol de Felisardo* (1594-1598)¹. Esa elección se debe al hecho de que Lope selecciona pequeños cuentos relacionados con el tema de la locura y del loco y los introduce en el conflicto de la trama. El objetivo de las páginas que siguen será demostrar, en un primer momento, el interés de Lope por ese tipo de género narrativo para después analizar en qué medida estos cuentos contribuyen al desarrollo de la temática de la locura en la obra.

Es fundamental tener en cuenta el ámbito cultural del Siglo de Oro con el propósito de comprender la función de los cuentos. De acuerdo con Chevalier, un cuentecillo es un tipo de «relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que [...] intenta producir un efecto jocoso»². Según el investigador, los cuentecillos tuvieron amplia difusión escrita y sobre todo oral, contribuyendo a la construcción del patrimonio cultural. Muchos escritores de la época —como Juan Timoneda, Melchor de Santa Cruz, Luis de Zapata Chaves, Juan Rufo, entre otros— favorecieron este proceso, dedicándose a reunirlos en diversas compilaciones de narraciones breves.

Estos cuentecillos también se encuentran dispersos en otras obras literarias, como es el caso del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán y el *Quijote*, de Cervantes. Del mismo modo pueden reconocerse en los tratados de retórica y poética renacentistas, como en la *Philosophía antigua poética*, de López Pinciano; así como en manuales que

¹ Esa comedia sólo fue publicada en 1615 en la *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega*, Morely y Buerton, 1968, p. 250.

² Chevalier, 1975, p. 9.

tenían como preocupación los códigos de conducta, como el *Galateo Español*, de Gracián Dantisco. En fin, retomando las palabras de Chevalier «por todas partes brotan estas florecillas humildes, transplantadas del fecundo terruño de la literatura oral»³.

Por ese motivo, no es de admirarse que los relatos breves se hicieron presentes en la vida social de los españoles de aquellos tiempos, tanto en el ámbito popular como en el erudito, una vez que estos «andaban de boca en boca», permitiendo que todos tuvieran conocimiento de una gran variedad de cuentos⁴. Chevalier comenta también que estos relatos funcionaban como un recurso de diversión y entretenimiento en las charlas⁵. Para Maria Augusta Vieira, estas pequeñas narrativas formaban parte de la instrucción intelectual del cortesano, considerando que una de las principales cualidades del hombre de corte era saber contar con gracia una anécdota, de modo que incitara la risa por medio de juegos de palabras, metáforas, refranes, entre otros recursos retóricos⁶.

Debido a la fama de los cuentecillos, Lope no duda en llevarlos a las tablas, una vez que este tipo de género narrativo agradaba mucho al público. Ya decía Cicerón que utilizar pequeñas historias intercaladas en el discurso contribuye a despertar el deleite⁷.

El propio Quintiliano, apoyado en los principios ciceronianos, concluye que las fábulas agregadas al discurso suelen influir inmensamente, sobre todo en la gente rústica⁸. Es decir, se trata de un recurso retórico capaz de proporcionar placer a los sentidos, o sea, deleite. Para Pinciano, el deleite es una característica propia del teatro cómico, partiendo de la noción de que la «comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por el deleite y la risa»⁹.

Como es sabido, Lope de Vega era un gran conocedor de los intereses del público de los corrales, llevándolo a poner de relieve, en su *Arte nuevo*, que las comedias deberían ser dirigidas a los deseos del *vulgo*, tal como en estos versos: «que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba»¹⁰. Lope, según las consideraciones de Romera-Navarro, al contrario de muchos otros de su tiempo, sigue actuando conforme el gusto y exigencias del público y de acuerdo con su propia experiencia de dramaturgo¹¹. Eso no quiere decir que Lope desconocía a los antiguos o que los haya ignorado, sino todo lo contrario, era un gran conocedor de los clásicos. En líneas generales, procura mantener un criterio «entre el rigor de los antiguos y el gusto de los españoles»¹².

Pensando en su espectador, Lope incorpora en el tercer acto de *El mármol de Felisardo* uno de los temas que más provocaron obsesión entre sus contemporáneos: la cuestión de la locura¹³. Según lo señalado por Héléne Tropé, el universo de los privados

³ Chevalier, 1975, p. 15.

⁴ Chevalier, 1975, p. 14.

⁵ Chevalier, 1975, p. 15.

⁶ Costa Vieira, 2009, p. 20.

⁷ Cicerón, *El orador*, p. 56.

⁸ Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, p. 275.

⁹ Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 34.

¹⁰ Vega, *Arte Nuevo*, p. 131.

¹¹ Romera-Navarro, 1993, p. 8.

¹² Romera-Navarro, 1993, pp. 8-9.

¹³ Roso Díaz, 2007, p. 426.

de razón «parece haber ejercido cierta fascinación sobre el dramaturgo»¹⁴, llevándolo a dedicar varias comedias a dicho tema. Ese apego por la locura permitió que durante el Renacimiento hubiera una preferencia acentuada «por la figura del loco como fuente inagotable de burlas y risas»¹⁵. Lope escribe su comedia cuando la locura «invade la literatura alcanzando todos los géneros»¹⁶, lo que ha contribuido a que la temática de la locura y la figura del loco adquirieran un *status* popular en la sociedad quinientista, por causa de su carácter burlesco.

En lo que se refiere a dicha comedia, la locura entra en juego cuando el personaje Felisardo, frente a una situación de conflicto, se hace pasar por loco, con el fin de escapar de su nueva realidad. Todo empieza cuando descubre que ya no era más un simple campesino, sino el hijo bastardo del rey y, por lo tanto, sucesor al trono. Al mismo tiempo, se entera de que su destino ya estaba esbozado por su padre: debería casarse con Drusila, para garantizar los intereses del reino. Esa noticia le provocó un gran desespero porque su corazón ya le pertenecía a la campesina Elisa.

A partir de ese dilema, el criado Tristán le sugiere a Felisardo que se finja de loco, con el objetivo de convencer al rey a cambiar de opinión. Para esto, le propone simular que está enamorado de una estatua de mármol, como si se tratara de su único y verdadero amor, enseñándole todo lo que debería hacer, para mantener la verosimilitud de la actuación: «a ésta sirve, adora, estima, / di que es la cosa más bella / que tu pensamiento anima; / hasta que te finjas tal / de mortal melancolía, / que vengas a estar mortal»¹⁷. Esta propuesta deja a Felisardo admirado, llevándolo a preguntarle: «¿Un mármol quieres que quiera?»¹⁸. Tristán le contesta: «Un mármol has de querer» y justifica: «¿No ves que todo es quimera? / Es un aviso gallardo», o sea, todo no pasaba de una invención. Así, Tristán le dice que se preocupe solamente por hacer una buena representación ante los demás, dejándole a él los detalles técnicos, pues es quien se encargaría de proponer la cura de su locura: «y deja la industria mía / el remedio de tu mal»¹⁹.

Después de Tristán haberlo persuadido, Felisardo hace las mayores locuras y dice los mayores disparates. Vale destacar la escena en la cual algunos músicos cantan, a pedido del rey, para restablecer el humor y la alegría de Felisardo, pues en el siglo XVII se creía que la música era un gran remedio contra la melancolía. Felisardo, de manera muy ingeniosa, invierte toda la situación a su favor, es decir, en vez de la música proporcionarle un momento de animación, conforme era esperado por los suyos, actúa como si aquel romance cantado estuviera estimulando aún más su locura, ya que aquella canción hace referencia explícita al propio motivo de su alienación. De manera burlesca, Felisardo les contesta a los músicos con un discurso irracional sobre su amor hacia la estatua de mármol, como en los versos a continuación:

¹⁴ Hélène Tropé, 2003, p. 26.

¹⁵ VilaNova, 1949, p. 23.

¹⁶ Aszyk, 2009, p. 47.

¹⁷ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 569.

¹⁸ Vega, *Arte Nuevo*, p. 569.

¹⁹ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 569.

FELISARDO Abrasome todo:
 ve, mármol frío de brasa,
 mármol mío, mármol bello,
 mármol liso, blanco, hermoso,
 del escultor cifra y sello,
 que sois todo milagroso
 desde la punta al cabello.
 ¿Qué piedras sois, que abrasáis?
 ¿Sois pedernal, que encerráis
 en vuestras entrañas fuego?²⁰

Como se ve, Felisardo representa el papel del loco dotado de agudeza, pues a pesar de demostrar su idea fija por el mármol, no deja de poner en evidencia su ingenio con la poesía. Felisardo hace un discurso encomiástico con la finalidad de exaltar las cualidades de su amada, o mejor, de su estatua de mármol. Sin embargo, es por medio de un encomio a un objeto inanimado que el carácter de su locura se pone de relieve.

Lope de Vega construye su protagonista con referencia en las diversas historias de locos que circulaban en la sociedad de su época. De acuerdo con Jonathan Thacker, esas anécdotas estaban insertadas en las 'florestas' y 'silvas', y también formaban parte del propio tópico de la locura en el mundo²¹. Lope crea a Felisardo basado en el modelo del loco de idea fija, pues su locura sólo se manifiesta cuando le tocan 'la tema', que es el propio motivo de su enfermedad²². Para representar a este tipo de loco, Lope hace alusión, por ejemplo, a la leyenda mitológica de Pígmalión, la cual ha sido relatada por Ovidio en sus *Metamorfosis*. El poeta latino cuenta que Pígmalión, después de decepcionarse con los vicios de las mujeres, decidió no casarse; pero construyó una estatua de marfil y de ella se enamoró, hasta enloquecer, pasando a tratarla como si fuera una mujer de verdad²³. Algo muy similar le ocurre a Felisardo, sólo que su obsesión por la estatua de mármol es totalmente fingida. Para llevar a cabo su actuación, demuestra deseos de casarse con el referido objeto: «Mármol, ¿cuándo será el día / que nos casemos los dos?»²⁴. El rey se queda desesperado al ver a su hijo decir tantas tonterías: «¿Posible es que un hombre puede / amar un mármol?»²⁵.

No es sólo Felisardo quien engaña al resto de los personajes, Tristán también tiene un papel importante en el mantenimiento de la farsa, pues es él quien lo ayuda a sujetar la máscara del loco fingido. Se nota que Tristán se vale del poder argumentativo, queriendo convencer al rey de cómo proceder ante la locura de Felisardo²⁶. En términos de Montesinos, se puede decir que Tristán cumple exactamente con el papel atribuido al criado en la comedia nueva, ya que este tipo de personaje «es sugeridor de tramas y es él

²⁰ Vega, *El mármol de Felisardo*, pp. 571-572.

²¹ Thacker, 2004, p. 177.

²² Hernández Valcárcel, 1988-1989, p. 81.

²³ Ovidio, *Metamorfosis*, pp. 565-566.

²⁴ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 587.

²⁵ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 587.

²⁶ Dice Tristán: «Pues ¿cuánto va que los remedios varios / de Hipócrates, Galeno y Avicena, / con tanta confusión de letuarios, / no le podrán librar de aquesta pena / mejor que yo?» (Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 593).

quien pone remedio a los males»²⁷. De hecho, es Tristán quien propone la manera de cómo curar la locura de Felisardo, apoyándose en la opinión de que era bueno seguir los deseos del loco, para tranquilizarlo. Para hacer convincente su propuesta, Tristán recurre a los dichos populares que, conforme lo aclara Quintiliano, funcionan como un argumento fuerte, ya que poseen autoridad, considerando que es algo consentido por todos²⁸. Tristán dice: «Bien sabemos / que hacer la tema que los locos quieren, / sosiegan muchas veces los extremos»²⁹. Por intermedio de este refrán, es posible acercarse al pensamiento de la época, pues, según Albarracín Teulón, se creía que era «peligroso querer arrancar al maniático de su diversión»³⁰. Para el investigador, se trata de una terapia muy utilizada en la cura del loco en los siglos XVI y XVII. Queriendo ejemplificar ese tipo de tratamiento, Lope pone en boca de Tristán dos cuentecillos de locos. Según Chevalier, en la comedia española los relatos breves solían ser contados por los personajes que representaban el papel del gracioso, lacayo o criado³¹. En *El mármol de Felisardo* es exactamente un personaje cómico quien se encarga de llevarlos a las tablas.

En primer lugar, Tristán cuenta el caso de un loco que creía ser un gallo y por eso cantaba como tal. Ese tipo de locura podría llevarlo a la muerte. Como nadie le creía, se vio consumido en su propio desatino, hasta que un hombre resolvió darle confianza, llevándolo a vivir encerrado en un gallinero, donde pasó los días cantando. Después de convivir con las gallinas, el loco tuvo un choque de realidad, recobrando la razón. El médico Galeno observa que este tipo de comportamiento es propio de los melancólicos que se llenan la cabeza de fantasías e imaginaciones. También se refiere a un caso similar de un melancólico que «al ver cantar a unos gallos imitaba su sonido entrechocando sus brazos contra los costados de la misma forma que ellos baten sus alas antes del canto»³². Para el investigador Robert Burton ese tipo de comportamiento es entendido como un género de locura³³. Caro Baroja, a su vez, explica que en el dominio ibérico del siglo XVI era común practicar el «arte de convertir a los seres humanos en animales»³⁴.

En el segundo cuentecillo³⁵ Tristán narra la historia de un loco que creía tener un cascabel metido en la cabeza, dando a entender que dicho objeto le tañía. Frente al

²⁷ Montesinos, 1951, p. 62.

²⁸ Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, p. 279.

²⁹ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 593.

³⁰ Albarracín Teulón, 1954, p. 151.

³¹ Chevalier, 1975, p. 17.

³² Galeno, *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)*, p. 259.

³³ Burton, 2008, p. 61.

³⁴ Caro Baroja, 1992, p. 138.

³⁵ Se puede encontrar, en los estudios sobre el pensamiento de la época, múltiples ejemplos que exponen «medios más o menos ingeniosos para disipar las ideas extravagantes» de muchos enfermos melancólicos, los cuales son similares al método utilizado por Tristán, por ejemplo: «Alejandro Tralles curó a una mujer que creía haberse tragado una culebra, poniendo con disimulo un animal de esta especie en la vasija, al mismo tiempo que la enferma estaba vomitando. Zacuto cuenta que un joven se creía condenado, y se sanó por haberle introducido en su cuarto a un hombre vestido de ángel, que le anuncio el perdón de sus pecados. Ambrosio Pareo curó a un enfermo que creía tener ranas en el vientre, purgándolo y poniendo furtivamente algunas ranas en el sillico. Un demonomaniaco se negaba a tomar toda especie de alimento, porque creía estar muerto; Foresto logró hacerlo comer presentándole a otro que se hacía el muerto como él, el cual a su vez se puso a comer, y cuestionado por el enfermo le contestó que los muertos comían muy bien, porque de otro modo no era posible que vivieran; entonces el enfermo movido por el ejemplo pidió él mismo que le trajeran

disparate del loco, un barbero le dio crédito y simuló una especie de operación quirúrgica, para extraerle la bolita de metal. Durante el episodio, el barbero le hizo una herida en la cabeza al loco y le mostró el cascabel envuelto en sangre, convencándolo de que se había librado de aquel mal. Es posible notar que Lope trae para su comedia la creencia sobre la extirpación de la piedra de la locura, que se remonta a la antigüedad clásica con Hipócrates. Para el médico griego: «Doliendo la parte posterior de la cabeza, es bueno sangrar de la vena perpendicular de la frente» (aforismo n° 262)³⁶. Con el pasar de los años, el estudioso Brabant observa que, para muchos trastornos mentales y dolores de cabeza, algunos pacientes dicen que sienten un insecto, un pequeño animal o un objeto, incluso un demonio, que está en constante movimiento en el interior de su cráneo, causándole un sufrimiento insoportable³⁷. El investigador añade que esa suposición crece mucho en el Renacimiento, ya que las enfermedades del cuerpo no eran muy comprendidas por la gente con poca educación, porque todo era rodeado de misterio, reforzando la concepción de que las piedras que se formaban en la cabeza causaban locura³⁸. Según Sagrario López Poza, este fenómeno ha influenciado a muchos pintores a representarlo artísticamente³⁹, tales como: *Extracción de la piedra de la locura* (1490), del Bosco y *El Cirujano* (1550-1555), de Hemessen.

Por intermedio de esos dos cuentecillos, Tristán convence a los demás a seguir creyendo en las locuras de su amo. En la comedia se ve que el Almirante concuerda plenamente con la propuesta de Tristán al decir que: «Satisfaciendo un loco su deseo, / no dudes de que templa su porfía»⁴⁰. Es justamente por eso que el rey decide realizar los deseos de su hijo: «Si en esto estaba el remediar su muerte, / trate Tristán el modo de casarse»⁴¹.

A partir de ese resultado positivo, se puede decir que los cuentos narrados por Felisardo funcionan en la obra como un recurso persuasivo. Se observa que Lope utiliza 'el ejemplo', que es una categoría retórica, como una práctica discursiva. De acuerdo con Aristóteles, ese método sirve para convencer al otro⁴². Cicerón, a su vez, esclarece que el ejemplo confirma o fortifica una cosa por autoridad o caso semejante⁴³. Ya Quintiliano dice que el ejemplo se usa para probar lo que se quiere⁴⁴ y esto puede ocurrir por medio de la semejanza. En la presente comedia, Tristán utiliza este recurso para explicar una situación parecida al asunto del enredo. Aristóteles también hace referencia a la analogía, ya que para él los ejemplos permiten «que uno sea capaz de ver la semejanza»⁴⁵, contribuyendo a que haya la persuasión. De hecho, estos dos cuentos

algún alimento. Alejandro Tralles cuenta que Filotino desengañó a un hombre que creía no tener cabeza, poniéndole un gorro de plomo, cuyo peso le dio a reconocer su error» (*Diccionario de Ciencias Médicas*, p. 273).

³⁶ Hipócrates, *Aforismos y pronósticos*, pp. 61-62.

³⁷ Brabant, 1976, p. 76.

³⁸ Brabant, 1976, p. 76.

³⁹ López Poza, 2006, p. 19.

⁴⁰ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 594.

⁴¹ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 594.

⁴² Aristóteles, *Retórica*, p. 181.

⁴³ Cicerón, *De la invención retórica*, p. 35.

⁴⁴ Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, 1916, p. 272.

⁴⁵ Aristóteles, *Retórica*, p. 408.

narran casos semejantes de la locura de Felisardo y, a la vez, sugieren formas de tratamientos de dicha enfermedad. Se puede decir que los cuentecillos de Tristán son exactamente «la narración de un episodio con el fin de ratificar lo que se trata»⁴⁶.

Los personajes, después que son persuadidos, realizan una boda fingida para Felisardo. De acuerdo con Hernández Valcárel, cada uno asume un determinado papel, manteniendo la verisimilitud de la farsa, por ejemplo: el rey como autoridad patriarcal, Tristán como bufón, Drusila como madrina, los cortesanos como invitados y Elisa como estatua⁴⁷. El disfraz de Elisa queda evidente en esta acotación escénica «Corre Tristán la cortina, detrás de la cual está Elisa vestida ricamente, el rostro velado con un velo, y las manos como figura de mármol, sin moverse»⁴⁸. La investigadora comenta además que «las consecuencias de la pantomima coinciden con el tópico del engañador engañado»⁴⁹, lo cual es expuesto en los comentarios del propio rey: «Digo que he sido engañado»⁵⁰. Sin embargo, al enterarse de que su hijo no era un loco, le ofrece las bendiciones nupciales a la nueva pareja.

En resumen, Lope de Vega presenta los dos cuentecillos de locos, en la comedia *El mármol de Felisardo*, con diferentes intenciones. Por un lado, estos relatos breves contribuyen, de un modo magistral, al desarrollo de las acciones de los personajes, especialmente para ejemplificar el tipo de locura representada por Felisardo. Por otro, los cuentos narrados por Tristán tienen la función de entretener al público espectador que podría perfectamente deleitarse con ellos.

Referencias bibliográficas

- ALBARRACÍN TEULÓN, Augustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1954.
- ARJONA, José Homero, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 7, 1, 1939, pp. 1-21.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2005.
- ASZYK, Urszula, «Los locos de Valencia de Lope de Vega: un paradigmático intento de dramatización y teatralización del discurso de la locura a finales del siglo XVI», *Itinerarios*, 10, 2009, pp. 45-63.
- BRABANT, Hyacinthe, «Les traitements burlesques de la folie aux XVI^e et XVII^e siècles», en *Folie et Déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 75-95.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, ed. Alberto Manguel, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- CARO BAROJA, Julio, «De 'Licantropía' y de 'Licantrofilia': Ana María García, la 'Lobera'», en *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992, vol. 2, pp. 135-154.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- CICERÓN, *De la invención retórica*, ed. Bulmaro Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

⁴⁶ Mortara Garavelli, 1988, p. 289.

⁴⁷ Hernández Valcárel, 1988-1989, p. 81.

⁴⁸ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 598.

⁴⁹ Hernández Valcárel, 1988, p. 81.

⁵⁰ Vega, *El mármol de Felisardo*, p. 599.

- , *El orador*, ed. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial (Clásicos de Grecia y Roma), 2006.
- Diccionario de ciencias médicas por una sociedad de los más célebres profesores de Europa. Traducido al castellano por varios facultativos de esta corte*, Tomo XXIV, Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1824.
- GALENO, *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)*, ed. Luis García Ballester y Salud Andrés Aparicio, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Clásica Gredos), 1997.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, Carmen, «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro de Lope de Vega», *Anales de filología Hispánica*, 4, 1988-1989, pp. 75-96.
- HIPÓCRATES, *Aforismos y pronósticos*, ed. Antonio Zozaya, Madrid, Tercer Millar (Biblioteca Económica Filosófica), 1904.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Amentes, dementes, stulti (representaciones de los privados de razón en el Siglo de Oro)», en *Follia, follie*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice (Secoli d'Oro Comparatistica 46), 2006, pp. 9-44.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Tomo III, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1973.
- MONTESINOS, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, México, El colegio de México, 1951, pp. 13-70.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1963.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa Maria Iglesias, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 2011.
- QUINTILIANO, M. Fabio, *Instituciones Oratorias*, Tomo I, ed. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía (Biblioteca Clásica), 1916.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, 81, 1933, pp. 5-39.
- ROSO DÍAZ, José. «El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega», *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oros. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Corral de Comedias, 2007, pp. 425-439.
- THACKER, Jonathan, «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 175-188.
- TROPÉ, Hélène, «Introducción», en Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 9-64.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- , «El mármol Felisardo», en *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, Tomo IV, Madrid, Turner, 1993, pp. 501-600.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa, «Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el Prólogo del *Quijote* II», en *Política y Literatura: Miguel de Cervantes frente a la modernidad*, ed. Jesús Maestro y Eduardo Urbina, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, pp. 263-272.
- VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1949.

Don Anselmo de Calahorrilla, el linajudo protagonista de la comedia de figurón *El hidalgo de Jaca* de P. Polop

Maria Luisa Tobar

Universidad de Messina

El hidalgo de Jaca, comedia para las carnestolendas de Pablo Polop y Valdés¹, según se lee en una anotación autógrafa que el autor pone en la última página del manuscrito Mss.17371 conservado en la Biblioteca Nacional: «*estrenóse a Sus majestades sábado 23 de febrero año de 1686 en el Salón de Palacio*». Esta obra, todavía inédita, ha sido totalmente ignorada por la crítica². Sin embargo Don Anselmo Calahorrilla, el linajudo hidalgo(te) procedente de las montañas de Jaca, protagonista de la comedia puede ser considerado a pleno título un figurón. El tratamiento grotesco que le reserva Polop hace que se presente como un personaje risible que, con su inseparable siervo Lagarto forma la pareja cómica de la comedia.

Uno de los problemas que plantea el estudio de la comedia de figurón es la dificultad de dar una definición a un género cuya existencia se ha llegado a poner en entredicho. Para García Ruiz el figurón es un tipo y su presencia no determina un género diverso de la comedia de capa y espada en la que se integra por eso «quizás sea mejor hablar de comedias con figurón y no de comedias de figurón»³. Pero, como dice Serralta, aunque es verdad que «cabén comedias con figurón», hay otras en las «cuales el figurón es el personaje central, por su presentación hipertrofiada como tipo ridículo y también por su primerísima importancia como motor funcional de la acción»⁴. Y hoy «se admite comúnmente que el figurón no es un carácter, sino un tipo teatral heterogéneo por más

¹ Para noticias sobre el autor y la obra véase Tobar, 1989.

² Hace una breve referencia en Martín Martínez, 2007, p. 323.

³ García Ruiz, 1989, p. 42.

⁴ Serralta, 2001, p. 87.

señas con un tratamiento caricaturesco, y que comedias de carácter no las hubo en la España aurisecular»⁵. Así pues la presencia de un personaje profundamente caricaturizado sobre el que recae el protagonismo y peso de la comicidad es elemento esencial. Ya en la edición de 1789 de la *Poética* Luzán resaltaba este aspecto: «Comedias: esto es las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna persona extravagante. Moreto había dado el ejemplo en *La tía y la sobrina*, y Rojas en *Don Lucas del Cigarral* » (tomo II, libro III, p. 35).

Asensio había apuntado que el término figura «pasó a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula»⁶. De hecho, entre los significados del polisémico término figura se encuentran el de «hombre ridículo, feo, y de mala traza» y el aumentativo figurón no hace más que aumentar o exagerar esos defectos. Se van perfilando las características típicas de un personaje al que ya Caro Baroja había connotado como un personaje ridículo, linajudo, supersticioso y tonto. Jean-Raymond Lanot usa el sintagma hidalgo linajudo para referirse a él: «El figurón es —o pretende ser— un hidalgo linajudo»⁷. Y de linajudo lo tilda también Olga Fernández en su tesis doctoral:

el término “figurón” se aplicará con tanta frecuencia a un personaje concreto, el hidalgo linajudo y pueblerino, que llegará a hacerse sinónimo de él [...]. Así pues, el término sufrirá un proceso de restricción y cada vez irá liberándose más de su primitivo sentido de aumentativo hasta llegar a la independencia con respecto a la palabra “figura” de la cual procedía, que va recobrando su significado no marcado de “apariencia”⁸.

Don Anselmo Calahorrilla es uno de esos hidalgos linajudos y pueblerinos obsesionado por su antigua estirpe, caracterizado como presuntuoso, endiosado, necio, estrafalario, torpe en sus modales y lenguaje. En el tratamiento del personaje hay un evidente desplazamiento estructural hacia lo cómico, su ridículo protagonista prevalece como figura risible sobre la de su siervo Lagarto y es el soporte fundamental de la comicidad por lo que su función va más allá de la del tradicional gracioso⁹.

En la primera acotación se lee: «Sale el hidalgo, al uso de la montaña de Jaca, con botas» (I, 0v). Esta sucinta descripción punta ya sobre uno de los rasgos esenciales del figurón sobre el que se rige gran parte la comicidad de la obra: su procedencia montañesa es delatada por su modo de vestir, que al ser tan opuesto al de los galanes cortesanos resulta extravagante y grotesco. Según Caro Baroja a través del figurón se critican y censuran las costumbres de la época, a veces, con excesivo desdén hacia los campesinos, «los madrileños castizos se burlan de los aldeanos, sobre todo del norte»¹⁰. Pero nuestro hidalgo resulta desfasado también en Zaragoza y su aspecto y modales rústicos lo convierten en posible objeto de chanzas. Doña Madalena, que lo había

⁵ Serralta, 2001, p. 85.

⁶ Asensio, 1965, p. 304.

⁷ Lanot, 1980, p. 135.

⁸ Fernández, 2003, p. 24.

⁹ Para Arellano el figurón «se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador» (1995, p. 139).

¹⁰ Caro Baroja, 1974, p. 136.

conocido cuando de las montañas de Jaca se trasladó a la capital aragonesa y a pesar de su aspecto se había enamorado de él, lo describe así:

Aquí entra pues del amor
 [...] aquel que fue
 el objeto en quién hallaba
 antes sólo la atención
 motivos para la chanza,
 (pues desvaído del cuerpo
 corta guedeja a la usanza
 de su tierra, capotillo
 rústico, montera, abarcas)
 sutil malicia, robusto
 discurso y no mala cara,
 (el hijo en fin del anciano
 montañés), fue también, ¡que ansia!,
 el que halló en mi corazón
 (o ya fuese a las instancias
 de ir admitiendo sus necias
 boberías como gracias,
 [...])
 Fue pues, repito, el que halló
 en mi corazón entrada; (I, 12r)

Desde el momento en que entra en escena se van perfilando las características del figurón polopiano y entre todas resalta su obsesión por la nobleza. En una situación tragicómica, en la que unos bandoleros le están atando y robando, el Hídalgote habla de sí mismo en tono que resulta bastante grotesco:

Porque me valgo
 del privilegio de Hidalgo
 de las montañas de Jaca
 y jamás hubo ejemplar
 que a los hombres de mi estado
 nunca les hayan hallado
 cosa alguna que robar (I, 1r)

Siendo su bien máspreciado la hidalguía, no le importa que le roben oro y plata o destrocen su ropa, solo le preocupa salvar una

cartera de hoja de lata,
 adonde en un pergamino
 mi linaje, con decoro,
 viene pintado con oro
 en un árbol, como un pino. (I. 2v)

Los objetos que va nombrando tienen una fuerte valencia simbólica: la ejecutoria y el árbol genealógico son prueba de su hidalguía y consiguientemente de su limpieza de

sangre, valores defendidos por Don Anselmo con argumentaciones tan pretenciosamente hiperbólicas y disparatadas que solo pueden provocar hilaridad. De hecho, después de que los ladrones le han quitado hasta la capa les dice que se lleven todo menos su ejecutoria de nobleza que lleva consigo para acreditarse en la Corte y dar prueba de su antiguo linaje. La autoestima de su propia “fidalguía”, el orgullo exagerado de pertenecer a una noble familia de las montañas aragonesas es una constante en este clásico hidalgo montañés, orgulloso de su linajuda stirpe. A este propósito es ilustrativa la expresión hiperbólica que usa para referirse al tamaño desproporcionado de la pintura de su árbol genealógico grande como un pino, que constituye su mayor preocupación y por eso recomienda a los ladrones que tengan “cuidado con la cartera”, sin pensar que para unos vulgares salteadores de caminos sus cartas de hidalguía no tiene el mínimo valor. En la segunda jornada, ya instalado en Madrid, confía a Doña Gertrudes/Madalena su preocupación porque su salvador todavía no le ha entregado «una caja / llenita de resplandor / de los Calahorrillas» (II, 7r).

Más tarde, cuando doña Madalena se acerca para auxiliarle, vuelve a poner el acento en su hidalguía, contenida en la famosa cartera «que es archivo de Simancas / de mi nobleza» (I, 6r) y para él es su mejor alhaja pues contiene la ejecutoria de su antigua stirpe. La comparación entre la cartera que contiene el árbol genealógico de su familia y el archivo de Simancas es tan pretenciosamente hiperbólica como grotesca, pues denota su total falta de medida cuando se trata de jactarse de su nobleza, a la cual alude constantemente, añadiéndose nuevos títulos cada vez que alude a ella: «Por la cruz de Calatrava / que está sobre un campo azul / en un cuartel de mis armas» (I, 4r).

Otra muestra del apego a su decantada nobleza, es el modo de defender su espada que además de ser símbolo de hidalguía, lo es de valor. Don Anselmo ruega a los ladrones que no ultrajen su nobleza dejándole sin armas y para convencerles añade: «que yo hago pleito homenaje / de estarme ahí bien atado» (I, 1v); poco después dice a Lagarto que si no hubiera dado palabra a los ladrones de no desatarse «con pleito homenaje, quebrantara / estos cordeles y a todos / les diera cien estocadas» (I, 4r); y, cuando Lagarto se extraña de que no diga a doña Madalena quién los ató, él repite machaconamente: «sabes que un pleito homenaje / tiene mis manos atadas» (I, 5r). Don Anselmo llega al máximo de la necia extravagancia pretendiendo que antes de ser desatado traigan a un escribano para que dé fe que le desatan otros ya «que los hombres como yo, / nunca a su homenaje faltan» (I, 5v), tanto que Monguía comenta: «¿Hay más graciosa hidalguía?» (I, 5v). Y absurdamente desconcertante es lo que dice cuando doña Madalena le va a desatar:

Protesto,
que ahora las manos atadas
tengo, que a tenerlas sueltas
desatar no me dejara (I, 6r)

Pero aunque Don Anselmo, con un lenguaje estrafalario y arcaico lleno de caballerescas reminiscencias medievales (otra característica de los figurones montañeses) proteste primero porque le atan y luego porque le desatan, se limita a protestar sin pasar a la acción en ningún momento. Por tanto la espada es símbolo paródico de un

pretendido valor hidalgo que ostenta pero no ejerce, sus amenazas son pura palabrería que en ningún momento se traducen en hechos, en definitiva, sus ínfulas de hidalguía son solo en eso.

Fidalguía,
aquí protesto la fuerza,
que si el cordel que me encierra
dejara mis fuerzas duchas
yo les diera a ustedes muchas
cuchilladas de mi tierra. (I, 1v,)

Las hipotéticas cuchilladas de su tierra que asestaría a los ladrones si estuviera libre, confirman la fatua jactancia del figurón. En sus discursos, encontramos continuamente ese orgullo y amor por su rancia estirpe montañesa, y por “mostrar su montañés valor”. Pero hay un episodio particularmente significativo en el que Don Anselmo Calahorrilla llega a actuar de forma tan estafalaria que raya en lo indecible. Viéndose obligado a reñir en duelo con su aparente rival amoroso, pretende que le deje antes de empezar el tiempo necesario para escribir sus últimas voluntades que en caso de morir en la lid, tendrían que ser enviadas en una caja a las montañas de Aragón, junto con su cadáver. El tiempo de la lucha se dilata pues primero tiene que ir a la portería del convento cercano para pedir a los frailes papel y tinta con que redactar su epitafio en letras cubitales para que «mejor se vean», epitafio que se empeña en leer:

Aquí yace el muy honrado
hidalgo de estas montañas,
Don Anselmo Calahorrilla,
mayorazgo de su casa;
matóle en un desafío,
que un día se halló de maula
la fortuna de una punta
que se opuso a su arrogancia
fecho de su misma mano,
primero que le mataran.
Rueguen a Dios por su alma. (III, 15r-15v)

Don Fausto de Rojas ve como la más simple y rara fantasía esta actitud tan estrambótica como desconcertante que pone en evidencia el grotesco comportamiento de este hidalgo que resulta todavía más risible, al pretender que se rece una oración al Santo Sudario para llevarla adelantada cuando se muera y de hecho, él mismo «pónese de rodillas y hace que reza» (III, 15v). Luego le da el epitafio, diciéndole que si él muere haga sin dilación lo que le ha pedido, pero si su furia “le casca” se lo devuelva. Solo después de estos insólitos preliminares, le desafía amenazador: «y ahora guardaos de mí / como de ochenta tarascas» (III, 15v). Como de costumbre la desproporción y desmesura prevalece en esta comparación de su fuerza con la espada, pero además, teniendo presente que la tarasca es una figura monstruosa pero grotesca que sirve de diversión popular, la amenaza en este caso solo puede propiciar la risa. Sigue una paródica lid pues, a pesar de haber recibido lecciones de un maestro de esgrima, el

hidalgo combate con la ruda fiereza de sus antepasados montañeses y no como su contrincante galán típico de la comedia de capa y espada, la fuerza bruta opuesta al arte de la esgrima.

Esto nos lleva a considerar otra de las características esenciales del figurón: la jactancia, el desmesurado orgullo que está en estrecha relación con la autoestima de ser el mayorazgo de una casa hidalga. Según Place (1939) el figurón es presuntuoso y engreído y nuestro hidalgote lo es en grado sumo. El apego a su nobleza, va acompañado en una autoestima de su propio valor, un endiosamiento típicamente figuronil que le lleva a encumbrarse por encima de todos:

Don Diego y Doña Leonor,
mi padre y madre, de quienes
legítimamente yo
nacé para dar a toda
la montaña resplandor,
no mereciera de hidalgo
la alta jurisdicción, (II, 8v)

Hay muchos ejemplos en la comedia que ponen de manifiesto el necio endiosamiento de don Anselmo que está estrechamente unido a su obsesión por el honor de su estirpe y que se traduce en una auténtica veneración. A tal propósito son claras la palabras que usa para agradecer a doña Madalena / Gertrudes los regalos que le ha hecho: «os juro por el honor / de mi claro estirpe, a quien / venero después de Dios» (II, 6v).

Lo esperpéntico de su ridícula figura se hace más evidente, cuando ya está instalado en la casa que doña Madalena ha alquilado para llevar a cabo su plan de casarse con él y ella pretende convertirlo en un perfecto galán. El contraste entre sus modales y costumbres de zafio montañés y los cortesanos es demasiado fuerte de forma que se verifican una serie de episodios de grotesca comicidad. Maria Grazia Profeti pone su atención en el hecho de que en casi todas las comedias de figurón, aparece la constante fundamental de la «oposición entre Madrid, centro del imperio y lugar de elegancia fina y correcta, y el lugar de provincia de donde el figurón proviene»¹¹. Y este es el caso de Don Anselmo Calahorrilla, pues aunque doña Madalena trate de limar su ruda condición, lo único que consigue es que el contraste resulte más hilarante pues él sigue defendiendo los usos de su tierra con un lenguaje tan anacrónico en la Corte como su propia figura. Su deformación paródica que hiperbólicamente resulta grotesca es debida precisamente a la comparación con su entorno.

La pretendida transformación del figurón pasa a través de una, me atrevería a decir, carnavalesca ceremonia en la que tratan de hacerle vestir los indumentos usados por los caballeros madrileños. El hidalgote «*Toma la golilla el hidalgo y se la quiere meter por la cabeza*» (II, 1r), mientras, Lagarto y Pepe tratan de ayudarlo entre comentarios burlescos, bajo la supervisión de Monguía quien trata de explicarle como se pone:

MON La golilla Pepico.
PEP Aquí tropieza.

¹¹ Profeti, 2008, p. 3.

HID Por aquí no me cabe la cabeza.
 PEP Hay mayor majadero.
 HID ¿No miráis que es pequeño este abujero?
 LAG ¡Andad, pedid golillas
 para cabezas de Calahorrillas!
 MON Mirad esto se tuerce de este modo
 para ponerse.
 HID ¡Yo no me acomodo
 y quisiera golilla de manera
 que sin torcer de un golpe se pusiera,
 metiendo la cabeza, sin tropiezo,
 por aquí en su lugar, en el pescuezo!
 MON Yo os la pondré veréis cómo os asienta
 HID Con mi pobre gaznate tened cuenta. (II, 1v)

Los comentarios burlones de los demás personajes ponen en evidencia su torpeza, su disparatado lenguaje y su majadería.

En la escena siguiente el hidalgote recibe su primera lección de danza, Monguía, para inducirlo a participar, le dice con sutil ironía que es conveniente que «hombres de tal porte / habelidades tengan en la corte» (II, 2r). La respuesta del Hidalgote denota una autoestima típica del figurón, que tiene algo de narcisismo: «que en cuanto aire, mi Dios sea bendito, / no me falta» (II, 2r). Un aire poco convincente para el maestro que dice: «la traza es extremada» (II, 2r). Sin advertir el tono de burla el hidalgote responde: «Pues del pie y pierna no dice usted nada» (II, 2r). Durante toda la escena lo grotesco raya lo inverosímil, el aspecto del figurón no puede ser más ridículo: danza en golilla, pues para estar más cómodo no ha querido ponerse la ropilla que le da el paje, sus torpes movimientos están llenos de afectación, su lenguaje es incongruente y la necedad de sus observaciones con pretensiones eruditas es desconcertante. En definitiva Pablo Polop pone en escena una paródica danza carnavalesca de grande comicidad, en la que el hidalgote remeda caricaturalmente los pasos del maestro.

MAES Va la pavana.
 HID Vaya cualquiera cosa,
 como no sea muy dificultosa
 MAES Vuestra merced se plante,
 el pie izquierdo delante.
 HID Ya, de haber aprendido eso, me acuerdo
 es también por acá este el pie izquierdo.
 MAES Si señor.
 MON ¿Hay más rara bobería?
 MAES Bajos los brazos y con alegría
 el rostro siempre firme.
 HID Como que tanto cosa de reírme.
 MAES Ni tanto ni tan poco.
 HID Así alegrote
 que parezco un Nerón, si echo el capote.
 MAES El ponerse el sombrero ahora sería
 menester para hacer la cortesía.

Cuando finalmente empieza la pantomímica lección, Lagarto, viendo que su amo ha cogido la espada negra y conociendo su modo de violento luchar, teme lo peor y escapa comentando que en otra ocasión que “tomó la espada negra” su amo «descalabró / a cuantos delante estaban» (II, 5v). De hecho, nada más empuñar el arma Don Anselmo «embiste a cuchilladas con el maestro» (II, 5v). A partir de ese momento asistimos a una singular clase de esgrima, en la que destaca la fiereza del alumno y sus modos violentos, tanto que la lección se convierte en una auténtica lucha en la que el maestro lleva las de perder. El diálogo entre ambos da una clara idea de esta grotesca contienda, que recuerda mucho las danzas de matachines y que, como en el caso del baile, tiene mucho de carnavalesco:

MAES	Parta usted recto.
HID	Ya parto y aún yendo.
MAES	Quedo por Dios.
HID	Cómo quedo; de esta suerte mi maestro me enseñó a batallar, si usted lo es defienda este coscorrón.
	<i>Dale una cuchillada.</i>
MAES	Por Cristo, que me ha rajado la cabeza.
HID	Pues tontón ¿por qué venís a enseñarme lo que os puedo enseñar yo?
MON	¿Qué habéis hecho Don Anselmo?
MAES	Digo que tenéis razón.
HID	Claro es que la tengo y mucha
MON	Reportaos. (II, 5v-6r)

Al final el maestro depone sus armas y admite humildemente que no le puede enseñar nada en lo que atañe al uso de las armas, sino todo lo contrario. Aparentemente se han cambiado los papeles pues el maestro reconoce su fracaso y la superioridad del alumno. Pero en realidad renuncia a seguir dando clases a un energúmeno que lucha a cuchillada limpia, con rudeza y brutalidad, sin tener en cuenta que no era una verdadera lucha sino una lección de esgrima.

Antes de terminar quiero aludir brevemente a la aversión de Don Anselmo por el matrimonio (aunque reconoce que si no se hubieran casado sus padres él, que es «esplendor de la montaña», no hubiera nacido). Según él el casarse no acarrea nada más que daños, por lo que se pregunta quién le manda meterse en esa «mazmorra de hoz y de coz» (II, 9v). Lagarto confirma a doña Madalena que su amo es totalmente reacio al matrimonio y añade:

Es un guitón,
a una dama, en Zaragoza,
cruelmente enamoró. (II, 10r)

Pero nuestro hidalgo al final tiene que casarse con doña Madalena, pues su padre—figurón hidalgo y tacaño— le obligada a ello y por eso, como él mismo dice, se queda como un “papanatas”. Como de costumbre lo que dice resignándose a entrar en la cárcel del matrimonio es desconcertante, pues ofrece su mano a doña Madalena como pago por haberle restituido la caja con su ejecutoria y su árbol genealógico, pero en línea con sus discursos contra el matrimonio, que para él significa muerte, dice a Don Fausto

dadme el epitafio para
 enviarle a mi tierra, pues
 ya se ha muerto el que se casa. (II, 23r)

El figurón Don Anselmo de Calahorrilla no responde al tipo de galán suelto que se queda sin pareja, por el contrario es un misógino del cual se enamora una dama a la que él no ha visto nunca la cara y que urde una ingeniosa trama para obligarle a casarse con ella. De ahí derivan todaserie de equívocos y enredos, que llevan hasta el “castigo” del figurón. Para concluir, se podría decir que todo en este personaje figuronil lleva a que estalle la risa, pues su comportamiento es tal que, para decirlo con palabras de Maria Grazia Profeti, «no cumple la función de enmendar, sino de cauterizar; no tiene un papel normativo, sino terapéutico»¹².

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Para un estudio del figurón», *El figurón, texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 11-19.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Calderón y la comedia de figurón», en Apéndice a la «Introducción» de la edición de *El agua mansa /Guárdate del agua mansa, de Calderón*, ed. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
- LANOT, Jean-Raymond, «Para una sociología del figurón» en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, 131-151.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, por Don Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Guerra: Corregida y aumentada por su mismo Autor*, Madrid, Imprenta Antonio Sancha, 1789.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Ramón, «Carlos II y los figurones de palacio», en *El figurón texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamento, 2007, pp. 321-334.
- PLACE, Edwin B. «Notes on the grotesque: The *comedia de figurón* at Home and Abroad», en *Publications of the Modern language Association*, 54, 1939, pp. 412-421.
- POLOP, Pablo, *El Hidalgo de Jaca*, 1686 (Biblioteca Nacional de España, Ms. 17371).

¹² Profeti, 2008, p. 3.

- PROFETI, Maria Grazia, «Damas cómicas y damas trágicas en Rojas Zorrilla», *Studia aurea*, n. 2 (2008), pp. 1-12.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar* de Lope de Vega (1606?)», en *En torno al teatro del siglo de Oro. XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Pardo Molina y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 85-93.
- TOBAR, Maria Luisa, «Pablo Polop: de colaborador de Calderón a autor de fiestas palaciegas», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, Ámsterdam, Atlanta (*Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/III), 1989, pp. 793-810.

Venus y Marte en Lepanto. Amor vulgar frente a virtud cristiana en *La Santa Liga* de Lope de Vega

Juan Udaondo Alegre
University of Michigan, Ann Arbor

Para la generación de Lope de Vega la batalla de Lepanto de 1571 fue sin duda la victoria más celebrada. Un acontecimiento como ese dejó una infinidad de testimonios tanto en las letras como en las artes. Dentro del conjunto de su producción, Lope fue un escritor muy dado a la recreación de acontecimientos históricos; por otra parte, siempre demostró una enorme sensibilidad hacia el poder evocador de la imagen, de modo que muchas de sus composiciones están directamente influidas por representaciones pictóricas¹. Por ello no es extraño que en algún momento abordase la famosa batalla, si bien lo hizo en una pieza que muchas veces se ha considerado ‘menor’; no obstante, el escritor deja ver tanto su minuciosa documentación en las fuentes de la época, como la influencia de aquellos escritores y dramaturgos que se habían consagrado al gran triunfo antes que él.

En su dramatización de la batalla de Lepanto Lope contaba con un ilustre precedente, Miguel de Cervantes, que en su *Prólogo a las doce comedias y doce entremeses* de 1615 afirma que:

se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro².

¹ Un resumen de la cuestión podemos encontrar en Sánchez Jiménez, 2011.

² Recogido en Ruiz Ramón, 2000, p. 114.

De hecho, *La Santa Liga* es quizá la obra de Lope donde más se pudiera apreciar la influencia de Cervantes. En sus últimos versos Lope se refiere a ella también como *La batalla naval*, como si hubiera tenido al principio el mismo título que Cervantes y luego lo hubiese cambiado. Una acción dramática secundaria en la obra es una 'historia de cautivos', de las que nadie como Cervantes supo contar (por su propia experiencia). Al final de *La Santa Liga* Lope hace aparecer figuras alegóricas para contar la batalla. Esto es un recurso que Cervantes reivindica como innovación y que Lope había utilizado, por ejemplo, en el poema épico *La Dragontea*. Otro elemento de esta influencia, destacado por Frederick de Armas como herencia de Cervantes, pensamos que es el más importante para entender cómo Lope lleva a cabo su propia dramatización de Lepanto: la utilización simbólica de Marte y Venus, tan habitual en pinturas y emblemas de la época³, pero con una larga tradición en la cultura, e incluso la contracultura occidental. Las protestas contra la guerra del Vietnam en los años 60 del siglo xx se basaron en muchas ocasiones en la contraposición entre el amor y la guerra. Por citar un ejemplo inmediatamente anterior al Renacimiento, encontramos una referencia a Marte y Venus en una obra literaria precisamente dedicada a evocar una batalla naval: *La Comedieta de Ponza*. La derrota de la casa de Aragón por la armada genovesa en 1435 (que posteriormente lucharían juntas en Lepanto), es cantada en elevado estilo por el Marqués de Santillana:

Fablaban novelas e placientes cuentos
e non olvidaban las antiguas gestas
do son contenidos los avvenimientos
de *Mares*, de *Venus*, de triunfos e fiestas⁴.

Teniendo en mente estos y otros insignes precedentes, podemos entender mejor cómo Lope identifica ya a al principio de *La Santa Liga* a Marte y Venus con el sultán Selín y su amante Rosa Solimana; esta inequívoca referencia es introducida justo al comienzo de la obra:

A Rosa, la paz que goza
le debe la bella Italia,
pues por gozar su hermosura
Selín desprecia las armas.
La parte que en ella tiene
también le agradece España.
Marte, en el templo de Venus,
tiene colgada la espada (...)
que puesto que a Marte suelen
muchas veces retratalle
entre los brazos de Venus,
sin las armas de diamante,
no es porque siempre lo esté,
que dejara de ser Marte⁵.

³ Armas, 1978, p. 347.

⁴ López de Mendoza, 1983, vv. 353-356.

Rendido a una de sus concubinas por el ‘amor vulgar’, concepto neoplatónico que más adelante detallaremos, Selín desatiende sus obligaciones militares como gobernante del imperio turco; más adelante, instigado por sus generales así como por la propia aparición fantasmal de su padre Solimán ‘el magnífico’ decide atacar Chipre, posesión veneciana. A través de los conceptos de la teoría amorosa renacentista, que tan bien conocía, Lope va desarrollando el argumento de la obra. De la misma forma que Selín, los bajáes Alí y Mustafá (también rendidos a Venus en detrimento de su oficio vinculado a Marte) rivalizarán por el amor de la cautiva Constancia, símbolo de la propia Chipre; todo ello ayudará a los espectadores a entender las verídicas desavenencias entre ambos, que retrasaron la conquista de la isla. Frente al sometimiento a la *venus vulgaris* del que, al cabo, adolecen casi todos los turcos, los cristianos se unen para ayudar a Venecia instigados por el papa Pío V y dirigidos por el heroico Juan de Austria. Al contrario que los turcos, Juan de Austria y sus hombres estarían impulsados por la *venus caelestis*, símbolo cristianizado de las ideas platónicas que desarrolló Marsilio Ficino, tal y como explica Santiago Sebastián⁶ en su comentario al emblema CIX de los *Emblemas* de Alciato: *Anteros. Es decir, El amor a la virtud*. La *venus caelestis* se convierte en el amor divino, que Juan de Austria ejemplifica rezando de rodillas y recordando a Jesucristo antes de la batalla. A su vez Diego López en su *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato* de 1615, explicaba el *Amor virtutis*:

el amor de la virtud, el qual es muy enemigo del otro amor hijo de Venus, porque el amor divino inflama los corazones de los hombres con perpetuo nombre y fama. Lo qual significa las quatro coronas que tiene. La que está en la cabeça significa la sabiduría. Las otras tres significan las tres virtudes: Fortaleza, Iusticia y la Templanza⁷.

En *La Santa Liga* podremos ver cómo el hermanastro de Felipe II hace gala de estas virtudes, de las que los turcos carecían por su sometimiento a los placeres sensuales. En realidad, esta idea de la virtud es una cristianización de un concepto muy anterior, vinculado a la épica. George Dumézil en *Mythe et épopée* explicó cómo la noción moral más antigua que nos presenta la literatura es la virtud del héroe; según este autor, en las antiguas sociedades indoeuropeas «cette forme de vertu est donc antérieur aux notions de bien et de mal»⁸. Donald Kagan⁹, hablando acerca de la ética heroica en los poemas de Homero, precisa la noción de *arête* (virtud) en relación al significado que posteriormente adquiriría con el cristianismo. Según explica este profesor «*Arête* derives from the Greek word *anar*, which means man; man as opposed to woman. These are the masculine qualities as the Greeks saw them». Entre estas cualidades estarían la valentía (física, moral y mental), la excelencia, la belleza, la fuerza, la destreza, la habilidad para hacer algo o convertirse en alguien. Sometidos a Venus, los bajáes turcos se acusan entre ellos de afeminamiento: «Si él no fuera afeminado / con esa mujer, señor, / él hablara

⁵ Vega, 1903, pp. 233-235.

⁶ Sebastián, 1985, p. 145

⁷ Sebastián, 1985, p. 144

⁸ Citado en Rovere, 2011, p. 52.

⁹ Kagan, 2007.

con valor / al veneciano senado»¹⁰. Según ha estudiado Florence Malbran-Labat el más antiguo héroe épico occidental, Gilgamesh, lleva implícita en su nombre esta misma idea. Bilgi.Mez significa en sumerio «homme Dans la plénitude de sa force, héros». Estas cualidades, como indica Donald Kagan, son representadas por Aquiles en *La Iliada*, pero también por Ulises ‘el rico en ardidés’, quien además de todo ello posee algo

that makes him the special kind of hero he is, it is his skill in speech which doesn't mean only that he pronounces words very well, or that he selects them very well for beautifully or something. But rather that he is enormously clever, that he can use speech to achieve practical ends just as he uses strength and power¹¹.

Lope de Vega, no es en absoluto ajeno a estas ideas. Como explica Pedro Ruiz Pérez¹², cuando en *La Circe* el Fénix presenta a Ulises, toma del mito homérico «el carácter heroico del viajero, un peregrino que en sus desplazamientos va dando muestra de su *virtus*, asociada con el ingenio y la elocuencia»; en su retorno a Ítaca, el virtuoso navegante sabrá eludir los encantos de bellas mujeres, ninfas y magas. De la misma forma, como señala Malbran-Labat, los combates de Gilgamesh «ne sont pas que le choc des armes, ils sont aussi le fruit d'une stratégie ingénieuse»¹³.

Queremos destacar ahora cómo en don Juan de Austria confluyen todos estos factores que venían de la épica culta renacentista, imbuida a su vez de las ideas paganas y neoplatónicas, tamizadas a su vez por el cristianismo y su propia concepción de la virtud. Frente a los modelos de la Antigüedad, el héroe cristiano ante todo amará a Dios y, en misión divina, será capaz de las mayores proezas; para ello cuenta con la habilidad de la elocuencia, que no es sólo el poder hablar bien, sino la inteligencia para convertirse en un auténtico líder que diplomáticamente es capaz de unir a todas las naciones que componen su escuadra. Como si se tratase de los levantiscos *basileus* aqueos que acudieron a Troya, don Juan parlamenta con los líderes de genoveses, venecianos y romanos, rivales durante siglos; utilizando hábilmente sus palabras y contando con el parecer de todos, les conducirá a la victoria final. En presencia de sus hombres, de rodillas, con el estandarte de Pfo V en la mano, invoca a Jesucristo refiriéndose a él como si de un auténtico héroe épico se tratase:

Divino capitán, que en la estacada
de la cruz en que está tu cuerpo tierno,
dejando nuestra vida reparada,
muriendo vences con tu brazo eterno
la muerte, que derribas por el suelo,
quebrantando las puertas del infierno:
Tú, que abriste a los hombres las del cielo
y el camino difícil allanaste
oye la voz de mi cristiano celo¹⁴.

¹⁰ Vega, 1903, p. 251.

¹¹ Malbran-Labat, 2011, p. 54.

¹² Ruiz Pérez, 2011, p. 261

¹³ Malbran-Labat, 2011, p. 55

¹⁴ Vega, 1903, p. 265

Frente a la virtud cristiana y el amor de Dios, el sultán Selín se presenta como un auténtico esclavo de la *venus vulgaris*, venerando a su concubina hasta el punto de arrodillarse ante ella diciendo: «todo cuanto soy / pongo y humillo a tus pies» o declarando auténticas herejías como:

Dice un alfaquí mi amigo
que Alá en todas partes está,
y yo no lo contradigo;
que después que sois mi Alá,
dondequiera estáis conmigo¹⁵.

Esta enfermedad del amor recuerda al comienzo de la Celestina (en Melibea creo...) y es caracterizada por los teóricos de la época como *amor hereos*. Tal y como explica Guillermo Serés¹⁶, en esta situación «el amor recrea con la *cogitatio* la *species*», de manera que el amante sólo es capaz de pensar en el amado. Esto explica fenómenos como la *religio amoris* de Calisto o Selín. El amor se asienta en «la parte del alma donde, según la doctrina aristotélico-médica, están la memoria y la imaginación, es decir, en alma sensitiva»¹⁷; en palabras de Selín: «tan presente os he tenido, / que al alma no habéis faltado / si habéis faltado al sentido». El sultán no puede pasar de la Venus vulgar a la celeste; por consiguiente, es incapaz de cualquier acción racional, lo cual, a la postre, será fatal para las armas turcas.

Como veíamos antes, según Frederick de Armas Lope toma esta idea de Cervantes, más concretamente de *La Numancia*, donde se dice «la blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento»¹⁸; en esta tragedia la ‘blanda Venus’ «destroys the roman bellicose spirit (Mars) and represents the pagan conception of love as lascivia»¹⁹. Al igual que en la *Numancia*, la sensual Rosa Solimana es contrapuesta a una representación cristiana del amor encarnada por la cautiva Constancia, quien, como vimos, también representa la isla de Chipre ambicionada por los turcos. Al contrario que el amor de Selín por Rosa, el amor por Lira en la *Numancia* o el amor de Leonardo por Constancia «can coexist with the martial spirit since both are harmonized by Christian conceptions». En realidad, Lope parecía estar realmente fascinado con el retrato de Rosa Solimana que había hecho Tiziano, una muestra más de la influencia del pintor en la obra del escritor. El dramaturgo hace referencia a esta pintura en varias de sus obras, como *Los españoles en Flandes* o *La Dorotea*: “Más hermosa muger no la pintó Tiziano, aunque entre Rosa Solimana, la favorecida del Turco”. En realidad, la fascinante mujer del retrato había sido la amante de Solimán y madre de Selín, una de las pocas licencias históricas que Lope se toma en esta obra. El lujo y exotismo del lejano imperio, encarnados por esta pintura, siempre habían atraído a Lope. Como explica Lola Beccaria²⁰, en sus más de 50 obras con este tema «Lope de Vega convierte

¹⁵ Vega, 1903, p. 233.

¹⁶ Serés, 1996, p. 65.

¹⁷ Serés, 1996, p. 105.

¹⁸ Cervantes, 1970, p. 40.

¹⁹ Armas, 1978, p. 347.

²⁰ Beccaría, 1996, p. 26.

lo turquesco en una excusa para sus fines». Ello se puede apreciar en *La Santa Liga*. Al evocar la fastuosa corte de Estambul Lope deja volar su imaginación. El dramaturgo no deja escapar la oportunidad de introducir todos los detalles habituales de la opulencia oriental: «sentaos, pues flores y fuentes / deste jardín os convidan / con su olor y sus corrientes»²¹.

Además del soberbio retrato, otras pinturas de Tiziano tienen eco en *La Santa Liga*, como por ejemplo *Venus y Adonis*, que Lope también menciona en diversas obras, esta obra es una perfecta representación de la sensualidad que posee al sultán turco. Pero las dos últimas obras del pintor son las que realmente nos interesan. Como recoge Frederick de Armas²², en 1571 Tiziano rechazó una encomienda de Venecia para pintar un mural sobre Lepanto alegando que estaba ocupado en un encargo de similares características. *La Alegoría de la batalla de Lepanto*, que Felipe II había pedido al pintor, fue concluida en 1575 y enviada a España; ese mismo año mandó un segundo cuadro, *La alegoría de la religión*. En 1576 la peste que asoló Venecia acabó con la vida de Tiziano. Como afirma el profesor de Armas, no es extraño que Lope incluyera a Tiziano como personaje en su comedia, ya que «these two paintings dealing with Lepanto were Titian's final tributes to Spain». Además, se puede argumentar que ciertos aspectos de la segunda pintura entraron en la composición de la comedia. En *La Santa Liga* aparecen tres mujeres que simbolizarían respectivamente a España, Venecia y la Religión (Roma). La batalla naval es narrada en escena por esos mismos tres personajes alegóricos. De esta forma Lope utilizaba un recurso que Cervantes reivindicaba para sí, empleaba un artificio poético de la épica culta que él mismo había empleado en obras como *La Dragontea*, rendía tributo a Tiziano y sorteaba la imposibilidad técnica de representar escénicamente de manera digna tan magno acontecimiento. Unos años más tarde, la llegada de técnicos italianos a España así como el decidido apoyo de la corte al teatro permitirían llevar a escena la batalla uniendo dos compañías de actores en una verdadera 'superproducción' de la época. Así fue el estreno de *El águila del agua*, de Vélez de Guevara en 1632, tal y como recogimos en un trabajo anterior²³.

A pesar de las 'licencias poéticas' de Lope al representar la corte de Selim II, el dramaturgo es de una escrupulosa exactitud a la hora de reflejar todo el teatro de operaciones del Mediterráneo en la época, así como el desarrollo de la misma batalla. Lope se extiende en detalles acerca de la magnitud del Imperio Turco y la amenaza que suponía para la cristiandad. Tal exactitud llega al extremo de dramatizar el *casus belli* en todos sus pormenores, hasta en lo que se refiere al derecho común de la época, como ha estudiado Faustino Martínez²⁴. Selín, obligado por sus bajáes y por el propio fantasma de su padre, decide romper la paz que tenía con Venecia y exigir a ésta el estratégico enclave de la isla de Chipre; su enviado Mustafá, ante el senado veneciano, hará una argumentación jurídica basada en los antecedentes históricos y el *ius gentium*:

Selín, de Selín abuelo,
ganó a Egipto, y así gana

²¹ Vega, 1903, p. 233.

²² Armas, 1978, p. 345.

²³ Udaondo, 2011.

²⁴ Martínez, 2005.

a Chipre por bienes suyos:
ved si la justicia es clara [...]²⁵.

Lope acierta al dar la relevancia adecuada al sitio de Chipre a lo largo de la acción dramática, así como al papel que en él jugaron los generales de Selín, todos con destacada intervención en la pieza. Desencadenada la guerra, el sultán manda a Pialí a asolar el litoral cristiano: «Y tu, Pialí, pues el verano / con su nueva templanza te convida, / corre estas costas, tiébleme el cristiano»²⁶. Históricamente Pialí sería el comandante de la flota turca hasta ser relevado por Alí Pachá, de manera que este último sería el que mandase la armada en Lepanto. Por otra parte, Mustafá sería el general de las tropas en tierra, y por lo tanto responsable del asedio de las ciudades de Chipre. Lope hace que alegóricamente Alí y Mustafá pretendan a Constanca, cautiva cristiana de Nicosia. Es para evitar la rivalidad entre ambos (históricamente cierta), por lo que Selín hace un reparto salomónico:

Parte con mi armada, Alí,
general del mar te hago [...] sea Mustafá también
general en esta guerra;
tú lleva el mar, y él la tierra²⁷.

Uchalí, pirata renegado calabrés que incluso había sido franciscano, el marino más hábil de la flota turca, será quien zanje el conflicto al reunir a Constanca y su hijo con su marido. La familia había sido separada por los avatares de la guerra en el Mediterráneo, propios de las narraciones de cautivos. De los dos puertos más importantes de Chipre, Nicosia caerá primero, asaltada por las tropas turcas que hicieron una terrible masacre. Angus Konstam²⁸ contabiliza 20.000 víctimas asesinadas por los terribles jenizaros; según Lope, una de las pocas supervivientes será Constanca: «yace la ciudad rendida / y muertos sus ciudadanos / por tantas bárbaras manos; / sola yo quedo con vida»²⁹, afortunadamente, encontrará al resto de su familia y podrá escapar. Tras la caída de Nicosia Mustafá se dirige a asediar Famagusta, dotada con las más modernas fortificaciones; esta última amenaza obliga a Venecia a abandonar una neutralidad secular, que favorecía los intereses comerciales de la urbe; ésta contó con la ayuda del voluntarioso y místico papa Pío V. El pontífice se da cuenta de que tiene que convencer a Felipe II para que apoye a Venecia; pero mientras se llevan a cabo las negociaciones para la Liga Santa, Roma contribuirá con su propia flota, mandando una expedición de socorro al mando de Marco Antonio Colonna. La flota se uniría a los venecianos y a los Genoveses al mando de Andrea Doria; sin embargo, esta primera expedición sería un desastre por las disensiones entre sus miembros. Famagusta cayó tras un asedio de 7 meses, antes de que llegase la flota de rescate; los turcos no respetaron las condiciones de la capitulación y volvieron a exterminar a todos los

²⁵ Vega, 1903, p. 246

²⁶ Vega, 1903, p. 242

²⁷ Vega, 1903, p. 252.

²⁸ Konstam, 2003, p. 37.

²⁹ Vega, 1903, p. 262.

venecianos y a las tropas que guarnecían la isla. Durante ese tiempo se suceden las negociaciones para la formación de la Santa Liga, en las cuales la figura del secretario tiene un papel fundamental; destacan en especial Juan de Zúñiga (de Felipe II) y Juan de Soto (de Juan de Austria); no es casual que Lope en esta como en otras obras enfatice la labor del secretario, él mismo lo fue de distintos señores durante la mayor parte de su vida.

Pero esta vez el papa elegirá para mandar la flota al personaje adecuado, dotado de todas las virtudes heroicas y cristianas de las que hemos hablado. Don Juan de Austria no aparece hasta la jornada III de la obra, rodeado de todos los jefes militares de las distintas naciones que le acompañarán en la batalla: Agustín Barbarigo, de Venecia; Andrea Doria, por Génova; Marco Antonio Colonna, de los estados pontificios. Otros legendarios militares españoles a los que se hace referencia también participarán en la lid, como Lope de Figueroa y el príncipe de Parma, Alejandro Farnesio; pero el más importante de todos fue don Álvaro de Bazán, el Marqués de Santa Cruz, que con su habilidad en la mar decidiría el destino de todos. Felipe II también está presente de alguna manera a través de la carta con 'instrucciones' que envía a su hermanastro y que es leída en escena. Tras la oración a la cual antes nos referimos, el joven líder requiere el consejo de todos los militares, entre ellos destacará, por supuesto, el marqués de Santa Cruz:

Mi voto es que peleemos;
que se embarque vuestra alteza,
que se busque al enemigo.
y que, hallado, se acometa³⁰.

En la más genuina tradición épica, Lope hace un homérico catálogo de las naves. Don Juan de Austria dicta a su secretario Juan de Soto cuál será el plan estratégico:

JUAN	Escribid, Juan de Soto, esta orden: llevará la vanguardia Juan Andrea, con orden de que tome el diestro cuerno si a las manos llegamos con el turco.
SOTO	¿Con qué galeras va?
ANDREA	Cincuenta y cuatro.
JUAN	A mí luego me toca la batalla, y llevaré sesenta; el cuerno izquierdo llevará Barbarigo veneciano.
SOTO	¿Con cuántas?
BARBARIGO	También son cincuenta y cuatro.
JUAN	Luego el marqués de Santa Cruz, con treinta, irá en la retaguardia, y repartidas, para socorro irán después diez velas ³¹ .

³⁰ Vega, 1903, p. 273.

³¹ Vega, 1903, p. 274.

Don Juan contrasta así con el sultán, quien ridículamente se había dejado aconsejar por sus esclavas (aunque hay que decir que no les había faltado sensatez en sus respuestas). El predominio de Marte sobre Venus, patente en el ejercicio de la virtud cristiana por parte de don Juan, se impondrá sobre las fuerzas del sultán turco, sometido a la *Venus Vulgaris*. Este simbólico eje estructurador de la trama, tal y como hemos visto, tiene su más evidente consecuencia en la batalla naval. Serán los bajaes de Selín quienes decidan luchar con los cristianos una vez que la flota de la Santa Liga sorprenda a la otomana, que se había refugiado en el golfo de Lepanto. En el momento culminante de la pieza, Lope hace aparecer, como ya hemos analizado, a las figuras alegóricas de Venecia, Roma y España, para que cuenten la batalla valiéndose de *ticoscopia*, técnica literaria también con raíces en Homero. El resultado es una ágil y vívida descripción de la lucha donde el diálogo cruzado entre las tres figuras alegóricas sirve a Lope para justificar el uso de técnicas que vienen romancero para suspender la atención del público: paralelismos, exclamaciones, preguntas retóricas, aliteraciones, etc., evocan los tambores de las galeras, los remos cortando las aguas, los gritos de los soldados, la terrible artillería de las galeazas. El poeta conoce perfectamente la dureza de la guerra en el mar:

Ya las galeras se abordan,
se juntan, cierran y encajan;
ya dejan los arcabuces;
ya desnudan las espadas;
ya paran el sol horrendo
culebrinas y bombardas,
a cuya música fiera
cuerpos por el aire danzan³².

Lope acierta a reunir en una sola pieza todo cuanto la cultura de su época, heredera del Renacimiento, había hecho para conmemorar ‘la más grande ocasión que vieron los siglos’: la épica culta, el romancero, las crónicas, la pintura, la emblemática, la filosofía del amor (vulgar o cristiano) e incluso un motivo simbólico de tan larga tradición como el de Venus y Marte. Todo ello es integrado por el fénix de los ingenios para darnos su particular visión de la magna jornada épica, así como una explicación de la victoria cristiana basada, como hemos visto, en un desequilibrio moral entre los contendientes.

Referencias bibliográficas

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
 ARMAS, Frederick de, «Lope de Vega and Titian», *Comparative Literature*, 4, 1978, pp. 338-352.
 BECCARÍA, Lola, «Introducción», en Lope de Vega, *El Otomano famoso*, Barcelona, Altea, 1996.
 BENASSAR, Bartolomé, *Don Juan de Austria*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
 CERVANTES, Miguel de, *El cerco de Numancia*, ed. Robert Marrass, Salamanca, Anaya, 1970.
 DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, París, Gallimard, 1986.

³² Vega, 1903, p. 276.

- KAGAN, Donald, «The Rise of the Polis», en *Introduction to Ancient Greek History*, en Open Yale Courses, <http://oyc.yale.edu/transcript/155/clcv-205>, [consultado 23/2/2012]
- KONSTAM, Angus, *Lepanto 1571. The greatest naval battle of the Renaissance*, Leeds, Osprey, 2003.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Iñigo, *Poesías Completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1983.
- MALBRAN-LABAT, Florence, «Gilgamesh, le repos du brave», en *Le Magazine Littéraire*, 2011, pp. 54-55.
- MARTÍNEZ, Faustino, «El Derecho Común en la obra de Lope de Vega: unos breves apuntamientos», *Opinión Jurídica*, 8/4, 2005, pp. 129-141.
- MUÑOZ BOLAÑOS, Roberto, *La batalla de Lepanto, 1571*, Madrid, Almena, 2003.
- ROVERE, Maxime, «La morale», *Le Magazine Littéraire*, 504, 2011, pp. 50-53.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2011.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El Pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- SEBASTIÁN, Santiago, «Edición y comentario», en Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- UDAONDO ALEGRE, Juan, «Don Juan de Austria, héroe del Siglo de Oro en *El águila del agua* de Vélez de Guevara», en *Héroes y Villanos en la Historia*, Cádiz, Ubi Sunt, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Santa Liga*, en *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, vol. XII*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, RAE, 1903, pp. 225-278.

El mayor imposible, una comedia palatina de Lope de Vega

Marta Villarino

Universidad Nacional de Mar del Plata

Espigando la vasta producción teatral de Lope de Vega, observamos que las comedias palatinas no sólo ocupan un lugar relevante, sino que también adquieren características diferentes desde el período Lope-preLope hasta el Lope-postLope, sin olvidar el de consolidación del modelo expuesto en *El arte nuevo de hacer comedias*. La materia palatina ha sido estudiada por varios autores desde la segunda mitad del siglo XX; tres de ellos marcan la línea progresiva que profundiza y amplía las contribuciones sobre el tema: Frida Weber de Kurlat, Marc Vitse y Joan Oleza¹. Si bien las últimas aportaciones del crítico español postulan que la materia palatina parece concentrarse en siete obras del período *de senectute*², cuando a partir de 1610 compone algunas obras maestras como *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Existe no obstante una bisagra que articula el período Lope-Lope con el postLope y en esa especie de interregno, según da cuenta el autor en una carta, en 1615 al pasar por

¹ Varios críticos han realizado valiosos trabajos para caracterizar la materia palatina; Frida Weber de Kurlat (1977) observa que en esta clase de comedias, la acción se sitúa en una localización espacial no española y en un tiempo indeterminado. Poco después, Bruce Wardropper (1978) apunta que el rasgo específico lo constituye la fábula asentada «sobre el vuelo de la fantasía»; años más tarde, Marc Vitse (1990) destaca que en estas obras es posible la interacción entre personajes de la realeza y aristocracia con otros del estado llano y Joan Oleza en trabajos realizados a lo largo de dos décadas, establece que la peculiaridad de estas obras reside en un episodio de ocultamiento de la identidad originado en la desestabilización del orden social, amoroso o moral (Oleza, 1981 y 1997).

² Juan Manuel Rozas da este nombre al período —coincidente con el de Lope-postLope— cuando analiza la última producción lírica del poeta, marcada por el desengaño, el dolor causado por las pérdidas de seres amados y aún el resentimiento ante el aparente olvido de su obra dramática (Rozas, 1990)

Segovia escribe para la compañía de Hernán Sánchez de Vargas donde representaba Lucía de Salcedo, la comedia *El mayor imposible*³.

La elección de la obra que hoy nos ocupa surgió de un seminario sobre *El arte nuevo* en el que dirigiendo el trabajo de un becario, noté que la crítica apenas se había interesado por esta comedia casi contemporánea de las dos citadas anteriormente y que resulta un desafío tanto por su fuerte anclaje en la literatura como por plantear problemas genéricos. Veamos cómo Lope despliega su capacidad lúdica y es capaz de entretener con una comedia donde la acción comienza a partir del segundo acto, ya que el Acto primero parece seguir las convenciones de la novela corta⁴: el marco narrativo, el personaje axial que padece alguna dolencia y ante quien otros personajes desfilan narrando o cantando para aliviar los padecimientos o la tristeza que lo aqueja.

Como en *EPH* y *EMDA*⁵, Italia es otra vez el ámbito idóneo para el desarrollo de la acción; Antonia, la reina de Nápoles, padece unas cuartanas que se extienden en el tiempo mientras espera la llegada de su prometido, el rey Alfonso de Aragón⁶. Los médicos no saben como curar la enfermedad, pero comprenden que para hacerla soportable, la enferma regia debe tener distracciones, estar en compañía placentera y vivir momentos de alegría. La reina realiza paseos que reconfortan su cuerpo y para aliviar la melancolía, uno de los trastornos que le produce la dolencia, preside una Academia donde los caballeros más notables de la corte aguzan su ingenio en justas argumentativas y la divierten con conversaciones amenas, así como dan cuenta de sus dotes musicales y aptitudes poéticas. Desde el comienzo de la obra se reconoce el empleo de técnicas metateatrales entre las que se destacan la incidencia –por mención o práctica– de la literatura, el teatro dentro del teatro, las ceremonias. La reina, disgustada por la impertinencia de un caballero, impulsa la acción como una dama tramoyera, al ordenar al primer galán que dé una lección de cortesía a quien ha osado contradecirla; a partir de ese momento, la pieza avanza como un sistema de cajas chinas en el que se subsumen nuevas tramas generadas por distintos personajes.

Resulta sorprendente que el primer acto sea inusualmente estático, pero esa característica atípica en el teatro de Lope de Vega está relacionada con la construcción dramática de esta comedia. La inteligencia de la reina y su vasta enciclopedia la convierten en el árbitro que solicita la intervención de los galanes, quienes al competir con su ingenio le proporcionan variados remedios poéticos para la extraña enfermedad que la aqueja: Lisardo propone un romance cantado, su amigo Feniso un soneto petrarquesco dedicado a una dama española, Albano plantea un enigma que solo puede resolver la reina, nuevamente Lisardo compone una glosa y Roberto, hermano de la otra dama, unas décimas que incluyen el título de la comedia. A partir de ese momento,

³ Quizás por haber integrado el hatillo intangible de Sánchez, la pieza no se editó hasta después de la muerte del poeta. *Parte veinte cinco perfeta y verdadera, de las Comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de Sã Juan [...] Sacadas de sus verdaderos Originales, no adulteradas como las que hasta aquí se han publicado.* [...] En Çaragoça, por la viuda de Pedro Verges, 1647.

⁴ No puede soslayarse el recuerdo de la obra de María de Zayas y aun de algunas de las *Novelas a Marcia Leonarda*.

⁵ A partir de este momento designaré de este modo a las comedias *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

⁶ Como en otras comedias palatinas, hay una vaga alusión histórica que da cierta verosimilitud, al mismo tiempo que configura ese ámbito ambiguo donde todo puede suceder.

todos argumentan acerca de cuál puede ser «el mayor imposible» y la reina afirma que es «guardar a una mujer»; se inicia una disputa a semejanza de las controversias medievales acerca de si se puede o no guardarla y Roberto rechaza de plano la creencia generalizada —y que sustenta Antonia— de que si la mujer no quiere, no hay guardas que valgan, motivo por el cual piensa de inmediato en su hermana y en la desgracia que le toca en suerte, al ser el único guardián de su honor.

Contrariada por las palabras de Roberto, la reina indica a Lisardo que enamore a Diana, a pesar de la clausura a la que será sometida por su hermano. Desde el momento en que la reina propone la primera traza que modifica el curso esperado de la comedia, el espacio dramático oscilará entre el palacio y la casa de Roberto. A partir del diálogo donde se urde la acción, la casa del caballero quedará cerrada a cal y canto para toda figura masculina que intente acceder a ella para ver o hablar con la dama. Sin embargo, Lisardo cuenta con un aliado, el gracioso Ramón, que disfrazado de buhonero flamenco se convierte en el mensajero y abogado de su amo. Esta segunda ficción permite transgredir la clausura impuesta por el hermano celoso y mediante el engaño tan bien urdido, el fingido extranjero entrega a Diana un retrato de Lisardo, a quien la dama retribuye el presente enviándole el suyo; con la complicidad de Celia y la ayuda de Ramón, la joven decide no acatar la prohibición de Roberto y para poder hablar con el galán concierta un encuentro, amparado por la oscuridad de la noche.

El acto segundo nos pone de lleno en el mundo de la comedia de enredo. La argucia del gracioso —ayudar a Lisardo desde dentro de la casa— llega a oídos de la reina que celebra el ingenio de Ramón, quien se presentará ante Roberto proponiendo otra ficción, esta vez como el falso don Pedro, que es enviado por el Almirante para llevar el rico presente de seis caballos españoles, en realidad provistos por la reina. Roberto abre así las puertas de su casa adonde más tarde, el fingido don Pedro hará trasladar sus ropas por un ganapán (nueva ficción) de doble cuerpo —Lisardo y Albano dentro del mismo traje— que se retira más ligero y menos voluminoso (solo Albano) ante los ojos vigilantes de Fulgencio, ya que Lisardo queda escondido en el jardín. El lugar simbólico del amor lo es también del engaño⁷. Diana, siguiendo los consejos de Ramón/don Pedro pide a su hermano que cene con ella en el jardín; allí, mientras espera las viandas, Roberto confiesa sus tribulaciones a Feniso y como guardar la honra de su hermana representa una carga difícil de soportar, recurre a una solución previsible: entregársela en matrimonio a su amigo, pese a que en su fuero interno reconozca que tiene escasas luces. Diana, para evitar que se oiga la entrada de Lisardo al jardín, ha pedido a unos músicos que amenicen la reunión familiar; cuando Roberto menciona cuál es el mayor imposible para la reina, suena la música y se canta la copla que atraviesa semánticamente el texto, desde las primeras escenas:

Madre, la mi madre
Guardas me ponéis;
Que si yo no me guardo,
Mal me guardaréis.

⁷ Este tema ha sido estudiado exhaustivamente por Couderc, 2005.

La música oculta el sonido que produce Lisardo al abandonar su disfraz infamante y quedar vestido con su hábito de caballero, que ante el peligro que entraña la situación además de la espada incluye peto protector. Tan pronto Roberto acompaña a Feniso hasta la puerta, los enamorados pueden por fin jurarse su amor; Diana, que desea escarmentar a su hermano y a la vez confirmar la verdad de la copla, ofrece ocultar a Lisardo en un oratorio que hay junto a su cama.

El acto tercero comienza con un escándalo: una esclava descubre a Lisardo en la cámara de la dama donde ha permanecido una semana; el galán, embozado, amedrenta con la espada a Fulgencio y otros criados para poder salir a la calle sin ser reconocido. Roberto que siempre ha tenido poca confianza en su hermana, desde el momento en que descubre un retrato del galán sobre la almohada, solo piensa en la mancha que debe lavar para dejar su honor intacto, por lo que quiere matar a Diana. Sin embargo, el prudente Fulgencio sale en defensa de la joven y propone una solución razonable: enviarla a un convento hasta la boda con Feniso; para ganar tiempo, la dama —medrosa y tramoyera a la vez— alega que se puede esperar hasta la noche pues en lo que resta del día habrán encontrado el lugar adecuado donde pueda quedar recluida.

Mientras esto sucede en casa de Roberto, en palacio todo sigue igual y las cuartanas de la reina no han remitido; Ramón, deseoso de ganar la recompensa ofrecida a quien le devuelva la salud, se presenta ante ella con el objeto de curarla con un susto, para lo cual anuncia la llegada del rey de Aragón a Nápoles; esta noticia inesperada hace que la soberana caiga sin sentido, síntoma que celebra el gracioso, quien asegura que eso la sanará.

Lisardo en tanto ha recibido el mensaje de Diana y se debate entre el miedo de perderla y la temeridad de rescatarla; como ya es habitual en esta comedia, será Ramón el que ofrezca la solución ya que haciéndose el muerto logra distraer a Fulgencio y a los demás criados de Roberto; mientras recibe auxilio avisa, «Ahora», para que la dama y su criada Celia puedan salir tapadas con sus mantos por detrás de los hombres. He aquí los elementos de la escena: la noche, las tapadas, la identidad oculta, el enredo y la ficción dentro de la ficción. Roberto regresa a la casa acompañado por Feniso y se encuentra con las figuras sospechosas del caballero y las dos fugitivas, pero colmo de la ironía, acompaña a Lisardo para evitar los posibles peligros que acechen a las damas; llegan así a la casa del galán donde se refugia Diana, lejos del convento y de un matrimonio no deseado.

Pese a lo extraño de la terapia empleada por Ramón, la reina ha recuperado la salud y puede recibir con alegría a su prometido cuyas naves finalmente han llegado a Nápoles. Mientras tanto Roberto, advertido del engaño, desea, furioso, lavar con sangre la afrenta, pero la presencia del rey de Aragón en la corte genera una situación diferente en relación con el poder y la administración de justicia, ya que habiendo un hombre con el mismo rango que la reina de Nápoles, la suplantarán en esas funciones. Lisardo debe responder al pedido del rey y exponiendo sus verdaderos sentimientos, refiere que todo se originó a partir de una orden de la reina. La soberana, así como había presidido la Academia, solicita ser «el relator» ante la Audiencia y desmonta la tramoya en un discurso lleno de gracia e ingenio, a la vez que presenta al público a modo de resumen, los cabos de una acción compleja que tuvo su origen en una situación lúdica llena de sutilezas.

La comedia concluye con la aceptación de las excusas y triples bodas: la de los reyes (planteada al comienzo de la obra), la de Diana y Lisardo, pero también la de Ramón y Celia.

Desandando el tejido textual:

Al comenzar esta exposición mencionaba alguno de los motivos que me llevaron a trabajar esta obra: en primer lugar, el aparente olvido de *El mayor imposible* por parte de la crítica (desde la edición de John Brooks hasta trabajos más recientes como el de Couderc) y la lectura despojada de prejuicios de un joven becario; luego, la aparente hibridación entre comedia palatina y comedia de enredo, la semejanza con los géneros narrativos de la época, la importante literaturización de la escritura y la complejidad de la trama organizada mediante técnicas meteatrales.

Dejaré a un lado las dos primeras razones y pasaré al problema del género. Los trabajos de Joan Oleza sobre la materia palatina se centran en las comedias tempranas y las del período Lope-postLope; quedan como decía en otro lugar, las obras escritas en los años que ningún crítico define ni como del período Lope-Lope ni del tardío, ese límite difuso que constituye la bisagra entre ambos. No obstante, Oleza en su trabajo preliminar a la edición de *Peribáñez* dedica un párrafo a las piezas que diluyen algunas de las características más destacadas del primer período y adoptan otras que se concentran en el último, creo que es en este lapso de dos o tres años cuando Lope de Vega comienza a experimentar nuevos modos de resolver las tramas dramáticas, hacia lo serio o hacia lo cómico; no cabe duda de que el acto primero, desde el punto de vista temático, podría originar una obra seria, pero la presencia de un gracioso tan notable como Ramón, de un galán capaz de hacer reír con un disfraz ridículo, de otros galanes que son objeto de burlas (Roberto y Feniso) y la acción que se complejiza por los cambios de identidad o apariencia constantes dan como resultado una obra de gran comicidad, a pesar de la presencia de los reyes (aun por ella), de la situación y espacio dramático iniciales.

La literatura y la experiencia lectora constituyen uno de los ejes sobre el que se organiza e impulsa la trama. La enfermedad de la reina exige una terapia propia de los males del espíritu, descanso y distracción; la práctica de la lectura posibilita ese reposo prescripto por los médicos. La literatura en sus variantes culta y popular recorre todo el texto (no en vano el título de la pieza remite a una copla conocida por todo el público, lector o espectador): los poemas que se recitan en la Academia, la crítica a las composiciones, la copla popular, los papeles, las glosas que se reescriben en metro culto, los cuentos mitológicos o tradicionales —narrados tanto por el gracioso como los galanes—, hablan de un interés innegable por la escritura.

El texto dramático se desarrolla a partir de una escena de lecturas sucesivas, en la que cuatro caballeros de la corte crean y verbalizan sus propios textos para entretener a la reina. Cada uno de ellos sostiene, como una marca estamental, la autoría de los poemas que recita, pero solamente la reina —representante de la monarquía— es la que puede realizar una lectura crítica. Pasemos a mencionar los distintos casos.

Lisardo ha compuesto un romance que cantan los músicos:

No son de cristal las fuentes,
Ni se ríen, que es mentira,

Ni las flores esmeraldas,
 Ni testigos de su risa;
 Pero es verdad que se hallan en Jacinta
 Soles en los ojos,
 Y perlas en la risa

Allí se expone la base de la metáfora lexicalizada renacentista y la reina legítima el recurso al separar la verdad de la mentira, lo que en el texto es la ficción poética. Feniso dice un soneto, que gracias a la experiencia lectora de la reina Antonia, se reconoce como en el caso anterior, propio de la tradición renacentista, pero el artificio adquiere otro espesor, en cuanto que la musa inspiradora no es la Laura de Petrarca sino una dama española en el contexto napolitano. Albano ofrece un enigma que cada caballero intenta —sin éxito— descifrar; es entonces la reina, culta y exquisita, lectora ideal del texto, quien hace legible la escritura.

La Academia concluye con las décimas que recita Roberto, donde se plantea cuál es «el mayor imposible»; el poema genera una discusión entre los caballeros, acerca de los alcances del concepto, pero la reina, que escucha a todos, argumenta de tal modo que el sintagma se completa con la copla popular, «el guardar a una mujer».

Si bien el enigma descifrado por Antonia no es refutado por los galanes, Roberto rechaza la teoría de la reina y a partir de esa contradicción la comedia se transforma en una comprobación práctica de la hipótesis.

La literatura (y su transmisión) tanto como la acción legitiman la heterogeneidad del texto, sustentado sobre dos pilares, el artificio de la *tekné* y el empirismo ineludible. Antonia propone instalar la literatura dentro del cauce de la verosimilitud y para ello, el tiempo de reposo (la lectura) debe dar paso a la acción.

La reina crea una tramoya para movilizar la acción: la honra —motor de la mayor parte de las obras auriseculares— debe ser puesta en peligro; los personajes involucrados deben poner sus fuerzas en pugna hasta la solución feliz. La reina Antonia posibilita la expresión de sus cortesanos, escucha, interpreta y reescribe casi como don Quijote en el episodio de Maese Pedro; es espectadora, pero a la vez lectora ideal de los textos que promueve; del mismo modo, es dueña de una voz que relata, explica, argumenta y por fin recompone el orden en el universo de los enamorados.

Pasemos ahora al metateatro, estrategia escritural que articula toda la comedia; para ello debemos recordar los aportes de Richard Hornby, Alfredo Hermenegildo e Irene Andrés Suárez, pues si bien coinciden en lo fundamental, proponen matizaciones complementarias que permitirán un análisis más profundo de *El mayor imposible*. Hornby estudiaba las seis variedades del procedimiento dramático que considero más productivas a la hora de estudiar un texto: a) el teatro dentro del teatro, b) la ceremonia dentro del teatro, c) el juego de un rol dentro de otro rol, d) la referencia a la literatura y a la vida real, e) la relación drama-percepción⁸. Más tarde, Irene Andrés-Suárez en un interesante artículo, introduce el concepto de obra encuadrada y obra encuadrante y su inevitable articulación; asimismo reconoce una multiplicidad de funciones metateatrales, así como la variedad de procedimientos dramáticos que pueden operar entre la obra

⁸ Hornby, 1986.

secundaria y la intriga principal⁹. Refiriéndose a la obra de Cervantes –vale para este caso también– observa que el perspectivismo teatral adquiere gran eficacia, ya que ese procedimiento literario funciona como distanciador o «como supresión de la barrera teatro-realidad» de tal modo que los artificios dramáticos se hacen evidentes al espectador en cuanto desmonta la construcción textual. Alfredo Hermenegildo, por su parte, al estudiar los artificios de la metateatralidad en Cervantes utiliza la feliz imagen de «mirar en cadena» y en esa construcción en diversos planos, destaca la variedad Teatro dentro del teatro¹⁰.

La obra que hoy nos ocupa da cuenta de una cadena de miradas que define una sucesión de planos incluyentes, a saber:

1. un público empírico asiste a la representación de *El mayor imposible* de Lope de Vega (obra encuadrante)
2. la reina crea la ficción cuya intriga se traslada a casa de Roberto (obra encuadrada)
3. Ramón es el autor de una nueva ficción (obra encuadrada dentro de la obra encuadrada anterior)
4. Diana genera otra tramoya derivada de la propuesta por Ramón
5. Lisardo introduce otro plano ficcional, importante ya que permite descubrir la verdad.
6. El público intraescénico compuesto por Roberto y los criados de su casa; desconocen su condición de actantes dentro de las sucesivas tramoyas.

A esos planos de la ficción (2, 3, 4 y 5) se debe agregar otra forma espectacular, la música, tanto cuando se canta el romance en la Academia de la reina de Nápoles, como cuando los músicos cantan la copla que sirve de *leitmotiv* en el jardín y perciben a la vez el público intraescénico y el extraescénico. La mirada privilegiada para la que se organiza esta compleja trama articulada en diversos planos de ficcionalidad es la de Roberto, el hermano celoso e impertinente.

Pero el metateatro no solo está en las diferentes ficciones mencionadas, sino también en el rol dentro de otro rol representado por el disfraz que cambia las identidades, en los arquetipos (la tapada, la tramoyera, el francés —o flamenco— que vende cintas y joyas), en la referencia a la literatura —además de la reflexión sobre los poemas de los caballeros en la Academia— mediante reiteradas menciones del título y sus variantes.

Para recapitular, la génesis de esta gran representación de teatro dentro del teatro está en el espectáculo inicial de la corte contemplando a su reina presa de una dolencia incierta, sigue con el espectáculo de la Academia en la que la poesía gana un lugar en el teatro, sin acción, pero permitiendo la de los actos restantes. La fiesta teatral en la que ha habido conato de duelo, muerte fingida y música cantada, cierra con la ceremonia de la Audiencia, que al ser de comedia es amable y en lugar de condenar concierta los amores de los jóvenes, según la voluntad de la dama.

⁹ Andrés-Suárez, 1997.

¹⁰ Hermenegildo, 1999, p. 82.

A partir del análisis de los recursos metateatrales operantes en esta comedia, distanciadores que suprimen la barrera teatro-realidad observamos que el dramaturgo propone una reflexión sobre la propia práctica de la escritura. Este tratamiento lúdico -y a la vez crítico- del texto dramático, muestra según creo, no sólo la voluntad del poeta de descubrir su propio oficio de escritor, sino sobre todo de experimentar nuevas estrategias en el género. Por otra parte, Lope de Vega, sabio en amores que comprende y no juzga, otorga a las damas el privilegio de elegir con quien han de casarse. La «negra honrilla» cervantina, la honra sangrienta de Calderón de la Barca quedan, como lo expresa la canción popular en manos de la mujer y depende de su prudencia no ser mancillada. Sin la gracia de la reina Antonia, de Diana y de Celia, la comedia no habría existido.

Referencias bibliográficas

- ANDRÈS-SUÁREZ, Inés, «La autorreferencialidad en el teatro del Siglo de Oro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Actas del Grand Séminaire de la Universidad de Neuchâtel*, ed. Inés Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 11-29.
- COUDERC, Christophe, «Burla y engaño en *El mayor imposible* de Lope de Vega», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc et Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 199-219.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Mirar encadena: artificios de la metateatralidad cervantina», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, ed. Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo, César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.
- HORNBY, Richard, *Drama, metadrama and Perception*, London, Bucknell University Press, 1986.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1963.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. Joan Oleza, London, Támesis Books, 1986, pp. 251-308.
- , «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Marc Vitse, Kassel, Ediciones Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- , «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- , «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón* n^{os} 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- , «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significado del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, ed. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción cultural exterior, 2004, pp. 257-276.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131.
- VEGA, Lope de, *El mayor imposible*, en *Obras dramáticas de Lope de Vega*, Nueva edición de la Real Academia Española, Madrid, 1916-1930, t. XII, pp. 581-617.
- , *El mayor imposible*, ed. John BROOKS, Tucson, University of Arizona, 1934.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, 12, 1976, pp. 111-131.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVII^e siècle*, Toulouse, 1990.

WARDROPPER, B.W., «La comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría de la comedia*, ed. Olson, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.

Los ángeles en el teatro del siglo XVII: Elementos de una poética

Cécile Vincent-Cassy

Pléiade / Université Paris 13-Sorbonne Paris Cité

La comedia de santos es un género híbrido. Partiendo de esta realidad, el análisis de la figura angélica en las comedias hagiográficas se inserta en la interrogación general sobre el funcionamiento de las mismas. El teatro hagiográfico, que definiremos como el que pone en escena el proceso de santificación cristiana de un héroe, obedece a una estructura en que alternan el plano del caminar hacia la perfección y el plano estático, el de la imagen, manifestada en la nombrada *apariencia*, donde el movimiento de las acciones humanas ya se suspende, y las figuras sacras se ofrecen al culto. La escena final de una comedia de santos, después del apoteosis —aquí descarto las primeras partes de las comedias en varias partes— representa la santificación del héroe cristiano: el público asiste a la entrada del protagonista en el plano de la imagen de culto. En consecuencia, cada comedia de santos es, por así decirlo, una puesta en veneración. En la representación de una obra hagiográfica elaborada sobre el esquema de la comedia nueva, se asiste a la recreación de la sacralidad dentro de la materia puesta en escena, según una estrategia de distinción entre lo profano y lo sagrado. El santo, o la santa, es un hombre o una mujer pecador(a) que llega finalmente a extraerse del mundo profano para integrar el ámbito sagrado. Los estudiosos han insistido en que, mientras este proceso se va realizando en la intriga, se dibuja una frontera que distingue verticalmente el cielo, la tierra y el infierno. Aquí queremos considerar que la santificación también se elabora sobre una discriminación fundamental entre el movimiento, propio del mundo de los hombres, y la suspensión, propia de la sacralidad. Es preciso pues considerar cómo se compaginan dos ejes estructurales y no sólo uno¹. Se elabora nuestra reflexión

¹ Las aportaciones recientes más importantes sobre el género son Fernández Rodríguez, 2009; Llanos López, 2005; Bodden, 2005; Teulade, 2003. Véase también Vincent-Cassy, 2011.

sobre la función y la representación de la figura angélica, presente en la mayoría de las obras —apuntemos que Calderón apenas recurre a ella²— teniendo en cuenta un muestrario representativo de comedias de santos que no descarta a ningún autor a lo largo del siglo xvii.

Aquí tenemos que hacer una precisión. Como es el caso de todos los personajes religiosos, la comprensión del papel del ángel en el teatro se supedita al conocimiento de su definición teológica. Su intervención en las intrigas no puede desvincularse del interés que suscitó en aquella época entre los teólogos, y de su entrada progresiva en la liturgia bajo varios cultos individuales. La figura era múltiple y pletórica. A la par que se diversificaba, se especializaban los distintos ángeles. Cada uno representaba un tipo de mediación entre lo humano y lo divino. Citemos al ángel custodio, que viene representado tanto en el teatro como en el arte, sobre todo en la segunda mitad del xvii; el angelito volador, variación del famoso *putto*; el ángel turiferario, como representa Francisco de Zurbarán en la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera en los años 1639, el ángel músico, el ángel de la Pasión, los siete arcángeles entre los cuales San Miguel, San Rafael, San Gabriel —estos dos con sus respectivos oficios solemnizados en la segunda mitad del xvii— son los más conocidos y venerados. Asimismo, a lo largo del siglo xvii se amoldaron sus representaciones siguiendo los criterios de representación de la figura humana. Por así decirlo, los ángeles se humanizaron, siguiendo el mismo proceso al que obedeció la figura del diablo. Significativamente, la representación plástica ya no se centró en unos angelitos. Como si éstos crecieran, haciéndose muchachos, se fue fijando una iconografía específica. El ángel de la guardia, que en aquella época experimentó una auténtica boga, fue representado por un muchacho con alas acompañando un alma pintada como un niño desnudo. Así se mostraba que servía a auxiliar al hombre en todas circunstancias. En definitiva, el ángel ya pasaba de ser un ángel de gloria y de Apocalipsis, a un administrador, un embajador, un intermediario, o como rezaban los tratados de la época: un amigo fiel. Este ser de mediación se autonomizó. En las representaciones plásticas, el ángel pasó de ser personaje secundario a personaje principal. De ello testimonian los tratados que salieron a luz a partir de los años 1630 en España, siguiendo la oleada editorial que recorría toda Europa desde que el ángel empezó a subir a los altares, a finales del siglo xvi³.

La humanización del ángel se acompañó de una penetración de la figura en el teatro. Parece lógico que en la producción dramática, se reflejara la evolución devocional constatada en la inflación de tratados de angelología o en la invasión de ángeles en la pintura y escultura. Pero su representación teatral no deja de ser paradójica, pues el ángel, figura celestial por excelencia, bajaba al escenario, pisaba las tablas, es decir que se encarnaba muy concretamente en el cuerpo de un actor. Nos podemos preguntar hasta qué punto la transformación del ángel en personaje principal del culto fue compatible con la representación teatral. Respetando la definición teológica, su representación debía indicar que no se trataba de un figura terrenal, y aún menos de una figura individualizable. Debía ser una simple imagen de Dios enviada a los hombres, como reza el término griego *angelos* del que se origina la palabra ángel: el *angelos* es el

² No aparece en ninguna de las comedias de santos calderonianas salvo en *El purgatorio de San Patricio*.

³ Remitimos aquí a un estudio nuestro, Vincent-Cassy, 2008.

enviado. Las soluciones encontradas por los autores de comedias de santos fueron múltiples para lograr respetar la «verdad» teológica.

Tradicionalmente, el ángel es el adversario del demonio, y por lo tanto el artífice del bien contra el mal en todas sus formas. El recurso más utilizado por los dramaturgos, sin duda ideal para dinamizar la acción de una pieza en que un protagonista principal progresa hacia la santidad, es el que hace del ángel el opositor a la figura de las tentaciones, las persecuciones. En muchas escenas de las comedias de santos, los personajes angélicos se oponen al diablo enfurecido por la perfección moral de un personaje o a cualquier otro enemigo del cristianismo, sea infiel o pagano⁴. Por ejemplo, en la comedia atribuida a Lope de Vega, titulada *Santa Casilda*, encontramos una escena típica de las batallas que los dramaturgos pudieron escenificar entre el ángel y el demonio⁵. Como aquí constatamos, el ángel es ni más ni menos que un ayudante del personaje santificado. Según el esquema actancial de Greimas, se enfrenta a los oponentes del protagonista principal, ayudándole a resolver las situaciones más críticas, como haría el gracioso a quien el dramaturgo delega el poder de orientar la acción dramática en una comedia de capa y espada⁶. En definitiva, la definición teológica del ángel es potenciada por el teatro religioso del siglo XVII. Al ser por esencia un compañero del hombre, el personaje es el agente invasivo de las intrigas de comedias de santos. Su compañerismo lo lleva hacia una humanización cada vez más evidente, potenciada por la promoción del culto al ángel de la guardia.

El ángel de la guardia ya aparece en la primera parte de la tirsiana trilogía teatral *La Santa Juana*, en fecha tan temprana como 1613⁷. Interviene desde la jornada II, primero sin hacerse visible a Juana, y más tarde en un momento de profunda soledad de la protagonista: Juana es humillada por la maestra de novicias de su convento, quien no cree que un barreño roto y milagrosamente reparado, lo haya sido por la intercesión de una «vanagloriosa, arrogante» como Juana. Es el momento en que, por primera vez, se le aparece el ángel de la guardia, presentado como consolador, hermano y amigo.

En esta obra, el ángel todavía no ha perdido su carácter celestial: interviene en unos momentos-clave de la intriga, como agente divino, y es definido por la misma Juana como un bello mancebo, un paje celeste que elige nombrar «Vuestra Hermosura»⁸. A lo largo del siglo XVII, la escenificación de la mediación angélica evoluciona. La figura

⁴ También lo indica Fernández Rodríguez, 2009, p. 191.

⁵ Lope de Vega, *Santa Casilda*, p. 601: «Váyanse (unos personajes) y hagan dentro gran ruido de golpes, y salga CASILDA como que ha caído. / CASILDA: ¡Aquí, Señor, me ayuda! / (Descúbrese en un trono una figura del DEMONIO) / DEMONIO: ¡Detente, vuelve atrás, deja el camino! / CASILDA: ¡Tu gran favor acuda! / DEMONIO: Nunca hallarás el lago cristalino. / ¡Muere de espanto, muere! / CASILDA: Traidor, no morirá quien a Dios quiere / Baja un ÁNGEL por una tramoya. / ÁNGEL: ¡Vuelve, serpiente fiera, / al tremendo lugar donde saliste / y el tormento te espera! / DEMONIO: ¡Vencísteme, Casilda, tú venciste! / ÁNGEL.: Esta estrella luciente / los lagos te dirá de San Vicente. / El ÁNGEL desaparece, haciendo hundir el DEMONIO, y quede una estrella.»

⁶ Ver también la escena en que el ángel impide al personaje de Ninfa que se tire al mar prediciéndole que será «Ninfa del Cielo», en Tirso de Molina (?), *La Ninfa del cielo*, pp. 414-416.

⁷ El culto del ángel de la guardia es instituido cuando el Catequismo de Pio V lo promulga en 1566. En 1615, el papa Pablo V introduce el oficio de los ángeles custodios, dejado en el 2 de octubre, en el *Rituale Romanum*. Por fin, en 1670 la fiesta de los ángeles custodios es solemnizada por el papa Clemente X.

⁸ Tirso de Molina, *Santa Juana*, I, pp. 853-854: «ÁNGEL: Dios quiere que hables conmigo, / siempre que hablarme quisieres, / dondequiera que estuvieres / y como a hermano y amigo / me veas y comuniques.»

entra cada vez más en el tiempo de los hombres. José de Valdivielso es el primero en dedicar una obra entera al personaje. La obra se titula *Del ángel de la guarda. Comedia divina*, y es publicada por primera vez en 1622. La intriga nos muestra a un ángel que apoya al verdadero protagonista principal, Laurencio, en su combate contra el demonio. Si un dramaturgo (¿Calderón?) le dedica otra pieza, ya de sesgo teológico, en fecha incierta de la segunda mitad del xvii (*El ángel de la guarda, comedia famosa*⁹), quien lleva la figura del ángel de la guardia a su paroxismo dramático es Matos Fragoso, en una comedia de 1658. Esta pieza titulada *La devoción del Ángel de la Guarda* se basa en una intriga de comedia de enredo. En la jornada II Matilde, reina de Bretaña y el español Don Berenguer, enamorados el uno del otro, se citan en el jardín de la reina. Es el día de la «fiesta singular / de San Angel», de quien Berenguer es un fiel devoto, tal y como ha dado a saber la primera escena de la obra. Berenguer ha gastado toda su hacienda para construirle un templo al Santo Angel de la guarda. Cuando los amantes están a punto de verse, el templo del ángel se abrasa. Olvidando el deshonor que le causa a él y a la reina su ausencia repentina, Berenguer se precipita para ir a apagar el fuego. Abandona a Matilde. Nos hace sonreír que el «fiel amigo» del protagonista, sustituya entonces a Berenguer, tomando su apariencia, para requebrar a la dama¹⁰. Como hemos apuntado anteriormente, el papel del ángel enfrascado en unos asuntos muy humanos puede llegar a aparentarse a la función de un gracioso. En la comedia de Matos Fragoso, gracias a su ángel de la guardia, al final de la intriga Berenguer se casará con Matilde y ocupará el trono de Bretaña. En ello podemos ver que esta figura angélica se hizo tan cercana al hombre en las prácticas devocionales que llegó a personificarse y formar parte integrante del mundo profano. Sin embargo, la pieza también evidencia que el ángel nunca logró tener el papel principal, al contrario de lo que indican unos cuantos títulos de comedias. Era una figura de la mediación, aunque ésta se percibiera según criterios humanos. La índole teológica, en contradicción con la humanización e individualización del ángel, imposibilitó que ocupara el centro de la acción. El análisis de las demás obras hagiográficas confirma esta idea, permitiendo perfilar la poética adoptada en el conjunto de la producción.

El teatro enseña que al contrario del Demonio, el Ángel es un ser de movimiento. Sube y baja¹¹. En sus múltiples encarnaciones teatrales, interviene como agente del comercio entre el cielo y la tierra. Como ya hemos mencionado, su función mediadora permite a los dramaturgos resolver los momentos de crisis en las intrigas. Podemos aún precisar sus características. En *La mayor corona* de Lope de Vega, que escenifica la santificación de Hermenegildo, las didascalias internas indican que el ángel «baja de las nubes para consolar». Viene a revelar la existencia del misterio divino que no alcanza Hermenegildo en este momento de la acción teatral¹². Lo encontramos especialmente en

⁹ Calderón (?), *El ángel de la guarda, comedia famosa*.

¹⁰ Matos, *La devoción del Angel de la Guarda*, fol. 17r.

¹¹ «*Ascendentes et descendentes*», como repite Bernardo de Claraval (1091-1153) en sus sermones sobre el salmo 90 *Qui habitat in adjuratio*. Por lo tanto, a los ángeles se les representa subiendo y bajando.

¹² Lope de Vega, *La mayor corona*, pp. 675-676: «Quiere Dios que te atropelle / cuando defiendes su causa; / no es sin providencia eterna, / cuyos secretos no alcanzas. / Al fin, por ti y por tu esposa / logrará la Iglesia santa / en España eternamente / cristianísimos monarcas, / que, con el sacro apellido / de católicos, deshagan, / como el sol, oscuras nieblas / de apóstatas heresiarcas [...].»

el momento final que sigue al desenlace: el apoteosis. *La mayor corona* de Lope de Vega se concluye con una representación angélica múltiple. Uno de los dos ángeles, embajador de la buena noticia, lleva el atributo de la corona del que cubre la cabeza de Hermenegildo. Es el instrumento de la santificación¹³.

En definitiva, al aparecer, el ángel indica una vía de acceso al misterio, inserta las acciones del protagonista principal, con todas las intrigas secundarias que de él irradian, en un eje de construcción vertical tierra-cielo. Con su simple presencia abre una interpretación simbólica de todos los acontecimientos de la vida del santo. Su función, teológica, potenciada en la construcción del teatro hagiográfico en el Siglo de Oro, es indicar, designar, señalar al fiel, al creyente, la vía de apertura de la escena representada hacia el Misterio. Una famosa estampa de Durero permite visualizar su definición teológica y la esencia de su representación¹⁴. En ella, dos ángeles llevan la Santa Faz. Es decir que se muestran a los ángeles como los instrumentos de la revelación. De ahí que sean tan útiles en las comedia de santos, que en definitiva podemos entender como la puesta en escena de la dulía o hiperdulía, o culto a los santos o María. Los santos son aquellos cuya representación, es una representación de Cristo. Ésta se desarrolla en tres jornadas y logra inmovilizarse en una imagen fija en la última escena. Ilustraremos nuestro propósito con dos ejemplos tomados de piezas redactadas con cierta distancia temporal en el siglo XVII, demostrando la continuidad del tratamiento de los ángeles en la comedia de santos. *El mayor desengaño* de Tirso de Molina fue escrita en los años 1620; y *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso ya data de la segunda mitad del siglo. La última escena de esta pieza, sobre santa Teodora¹⁵, nos servirá de primer botón de prueba. Tras haber invitado a Teodora, expulsada del convento en el que ha tomado el aspecto de un fraile, a subir al coro de la Virgen que le entrega su gracia, el ángel vuelve al escenario en la escena final. Aquí desempeña la función de dramaturgo de la santificación de Teodora. La santa aparece arrodillada en una *apariencia*, es decir en una imagen fija. Tras el perdón de su esposo por su adulterio, Teodora se siente morir y es llevada al convento donde se había refugiado. El demonio se declara vencido, cuando el abad exclama que se produce un prodigio. Resuena un estruendo de campanas, y «Descúbrese la Santa con tunicela, y Filipo con el hábito, abajo un Ángel». Éste revela la verdadera identidad de Teodora, disfrazada con traje de varón y la entrada de la santa en el coro de los elegidos. Se cierra la comedia tras la réplica del ángel que provoca el regocijo colectivo de los personajes, quienes son los primeros espectadores de la santificación de la heroína. Se puede comparar el recurso a los ángeles en *La adúltera penitente* al que elige Tirso de Molina en *El mayor desengaño*, que representa la santificación de san Bruno, fundador de la orden cartujana. Los ángeles aparecen al final, después de dos actos enteros consagrados a la vanidad de la vida del protagonista principal, de galán enamorado y desobediente a valido de reyes. La acción gira en torno al tema del desengaño, como reza el título. Por lo que la intervención angélica entraría en contradicción con la coherencia de la obra

¹³ Lope de Vega, *La mayor corona*, p. 686.

¹⁴ Alberto Durero (1471-1528), *La Santa Faz llevada por dos ángeles*, 1513, buril sobre papel 10,2 x 14,1 cm, París, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42055751t>

¹⁵ Cáncer, Matos y Moreto, *La adúltera penitente*, *Santa Teodora*, fol. 286r.-v. Véase Mata, 2005 sobre esta comedia.

antes del apoteosis. Sin embargo se va haciendo cada vez más imprescindible, aunque llegue *in extremis*.

En efecto, más allá del hecho de que sean unos agentes de espectacularidad, los ángeles de las comedias de santos sirven para construir la verosimilitud narrativa, la continuidad entre principio y final, pues revelan la existencia de un significado trascendente. ¿De qué manera? Su naturaleza teológica permite que desciendan, o sea que dejen el plano de la *apariencia* de la fachada del teatro, para entrar en el plano del movimiento, en el tablado, al contrario de la Virgen María o de Cristo. Siendo entonces definidos en los tratados de angelología como los mejores amigos del hombre, están presentes en los momentos de debilidad, abatimiento o humillación. El ángel de la guardia es el máximo representante de esta función reveladora. Se le pone particularmente en escena en *La santa Juana* de Tirso de Molina, *El hijo del Serafín San Pedro de Alcántara*¹⁶ o *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, de Agustín de Salazar estrenada en Madrid en 1671. A través de su intervención, los momentos en que los héroes pecan, como aquel ya citado en que la heroína de *La Ninfa del cielo*, quiere suicidarse al final del segundo acto, son mostrados como experiencias de *imitatio Christi*. El ángel es el único en poder mezclarse con los hombres, y en poder revelar, antes del final de la obra, que determinados momentos dramáticos del error humano tienen *otra* significación, otra dimensión. Da a ver la imagen de Cristo en las acciones humanas, como hacen los ángeles portadores de la *Santa Faz* en la estampa de Durero y en las apoteosis. Permite cambiar la lectura de la materia dramática, que no prescinde de intrigas amorosas y momentos cómicos, y sobre las cuales incluso se apoya (pues la materia es, sencillamente, *humana*). Por lo tanto, su intervención ayuda tanto a los personajes como al público a interpretar los signos, y al mismo tiempo, preserva la coherencia de la obra, en tensión entre ficción e historia, pues es el quien expresa la *verdad* de la acción dramática.

Estas consideraciones sobre la relación entre el ángel y el santo en las comedias hagiográficas del siglo XVII tienen consecuencias lógicas sobre una reflexión más general acerca de la poética del género dramático en su conjunto. Nos servirá de base una definición de los santos contemporánea del momento en que se fragua la forma de la comedia de santos. Viene formulada en la novela cervantina de *El curioso impertinente*, inserta en *El Quijote*. Es conocida la historia de amor de *El curioso impertinente*. Al principio de la novela, Anselmo le pide a Lotario que solicite a su mujer Camila para probar su entereza y fidelidad. En la escena de la novela que nos interesa, Lotario responde a la demanda desatinada de Anselmo, que según él demuestra su locura, formulando la definición que aquí nos sirve. El argumento principal del personaje es que la acción que Anselmo le pide hacer por amistad no le alcanzará ni la gloria de Dios, que es lo que consiguen los santos, ni los bienes de la fortuna o fama con los hombres, alcanzados en las acciones humanas. Dicho de otro modo, la diferencia que Anselmo hace entre los hombres y los santos reside en que éstos, al intentar cosas dificultosas por Dios, son como unos ángeles en cuerpos humanos¹⁷. Esta definición nos permite

¹⁶ Pérez de Montalbán, *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara*. El ángel aparece por primera vez en el acto III, fol. 40 r.: «Al son de chirimías sale el Angel de su Guarda».

¹⁷ Cervantes, *El curioso impertinente*, p. 19: «Las cosas dificultosas se intentan por Dios, o por el mundo, o por entrambos a dos: las que se acometen por Dios son las que acometieron los santos, acometiendo a vivir

acercarnos a la poética de las comedias de santos y a entender el papel que los ángeles desempeñan en ellas. Al final de la acción dramática, los futuros santos, personajes de «comedias de cuerpo» según la expresión de Cristóbal Suárez de Figueroa¹⁸, vienen a ser individuos que han mezclado su humanidad ontológica con el angelismo de los ministros de Dios a los que el personaje los compara. La compañía de los ángeles les es imprescindible pues los ayuda a llevar su conversión a cabo. También es lo que señala a los espectadores que están en presencia de unos santos. En definitiva, se entiende que los ángeles estén presentes en el teatro del Siglo de Oro para manifestar que los hombres son más que unos cuerpos, y que todas sus acciones son destinadas a tener consecuencias infinitas. El cuerpo, lo material, es la vía por la cual los hombres alcanzan el cielo, como hizo Cristo. Pero para alcanzar la perfección crística, también necesitan la compañía de los ángeles, que forman con ellos una comunidad de criaturas.

Dicho de otro modo, y retomando la definición de *El curioso impertinente*, los santos son unos seres con cuerpos corruptos que llevan vida de ángeles, por definición sin cuerpo, o incorruptos¹⁹. El angelismo, que permite la sacralización, es una purificación de su cuerpo humano. En resumen, la comedia de santos obedece a una poética de la revelación y el ángel es el instrumento de ella. Gracias a su intercesión dentro de las intrigas, la verdadera imagen, la de Cristo, puede aparecer a los candidatos a la santidad, y al público.

Referencias bibliográficas

- BODDEN, Chela A., *Staging Sanctity from Lope to Calderón: Gender and Society in the Comedia de Santos*, New York, Columbia University, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El purgatorio de San Patricio*, en *Comedias*, I. *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2006, pp.209-305.
- (atribuida a), *El ángel de la guarda, comedia famosa*, s. l., s. n., s. a.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo, Juan MATOS FRAGOSO, y Agustín MORETO, *La adúltera penitente, Santa Teodora*, en *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez por Mateo de la Bastida, 1657, ff. 243r.-286r.
- CERVANTES, Miguel de, *El curioso impertinente*, ed. Carmen Val Julián, Paris, Ellipses, 1992.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2009.
- MATA YNDURÁIN, Carlos, «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», en *Homenaje a Henri Guerreiro*, ed. Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Ibeoramericana/Vervuert, 2005, pp. 827-846.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *La devoción al Ángel de la Guarda*, Toledo, Julián de Paredes, 1658.

vida de ángeles en cuerpos humanos; las que se acometen por respeto del mundo son las de aquellos que pasan tanta infinidad de agua, tanta diversidad de climas, tanta extrañeza de gentes, por adquirir estos que llaman bienes de fortuna.»

¹⁸ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 189: «En las de cuerpo, que (sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias.»

¹⁹ El jesuita Martín de Roa, autor de *Beneficios del Santo Angel de Nuestra Guarda* (1632), lo subraya en su tratado. Define al ángel custodio como un espejo de la perfección absoluta de Dios, por ejemplo fol. 3v.

- LLANOS LÓPEZ, Rosana, «Sobre el género de la Comedia de Santos», en *Homenaje a Henri Guerreiro*, ed. Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 809-826.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara. Comedia famosa en Primero* (sic) *tomo de las Comedias del doctor Juan Pérez de Montalvan*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, ff. 22-43.
- ROA, Martín de, *Beneficios del Santo Angel de Nuestra Guarda*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1632.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1694, ff. 92-143.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, en Federico Sánchez Escribano y Antonio Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 188-193.
- TEULADE, Anne, *Le saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Cerf (col. Littérature), 2012.
- TIRSO DE MOLINA, *El mayor desengaño*, en “El mayor desengaño” y “*Quien no cae no se levanta*” (dos comedias hagiográficas), ed. Lara Escudero Baztán, Madrid/Pamplona, GRISO/Revista Estudios, 2004, pp. 171-300.
- , *Santa Juana, primera parte* (Santa Juana, I), en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, t. I, pp. 635-690.
- TIRSO DE MOLINA (?), *La Ninfa del cielo*, ed. Alfonso Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, 2008, pp. 313-466.
- VALDIVIELSO, José de, *Del ángel de la guarda. Comedia divina* (en *Doze actos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, Juan Ruiz, 1622), obra transcrita en *Teatro completo*, ed. Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso, Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975, t. I, pp. 619-713.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La mayor corona*, en *Teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, t. II, pp. 617-686.
- , *Santa Casilda*, en *Teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, t. II, pp. 558-616.
- VINCENT-CASSY, Cécile, «La puesta en escena de los ángeles en la España del siglo xvii. Entre arte dramático y artes pictóricas», *Atrio, Revista de Historia del Arte*, 13-14, 2007-2008, pp. 161-176.

Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. Una aproximación a la figura de la reina

Ana Zúñiga Lacruz

GRISO-Universidad de Navarra

MONARQUÍA, PODER Y MUJER

La reflexión sobre el ejercicio de poder y el gobierno justo a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII no solo se discute en numerosos tratados políticos, sino también sobre los escenarios teatrales. Las comedias que indagan en las estructuras del poder, el funcionamiento, conductas y modos de proceder de los poderosos, el modelo de rey, el arte del buen gobierno, o la situación del valido son muy abundantes en el Siglo de Oro; un periodo de profunda crisis en el que se intenta mostrar una doctrina general sobre el monarca y el *ars gubernandi*.

De este modo, el poder aparece reflejado y manifestado en el teatro áureo de diversas formas, entre las que destaca la presentación de un modelo de buen gobernante que se ajusta a los parámetros y criterios ideológicos del XVII en relación al príncipe cristiano. Como modelo opuesto, existen retratos de malos gobernantes que ejercen un poder abusivo, ilegítimo, en ocasiones por usurpación, en ocasiones por su incorrecta y arbitraria aplicación, como recuerda el investigador Robert Lauer¹. En este tipo de gobernantes se concentran los peores defectos que pueden degradar a un rey: vanidad, soberbia, desafío al poder divino, lujuria, crueldad...

De este modo, la comedia adquiere una función instructiva y pedagógica de la representación con fines políticos, llegando a convertirse en un instrumento de propaganda del poder de su tiempo, como ponen de manifiesto Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva o Lupercio Leonardo de Argensola, entre otros, al llevar a escena el tema del abuso de poder a finales del XVI. Estos escritores censuran este comportamiento en los monarcas, a los que presentan como tiranos.

¹ Lauer, 1987, p. 12.

A excepción de las piezas *La honra de Dido restaurada*, de Lasso de la Vega, y *Elisa Dido*, de Virués, que presentan a un gobernante justo, amado y divinizado (el cual se encarna, precisamente, en una mujer, la reina Dido), en casi todas las obras finiseculares conservadas se incluyen de manera reiterada tipos de monarcas connotados negativamente. Sin embargo, frente a estas obras que muestran las intrigas palaciegas, la comedia nueva, en general, parece que tiende a ofrecer la imagen del rey como vicario de Dios o del monarca divinizado, según destaca el investigador Alfredo Hermenegildo en su artículo «La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués»².

Al igual que ocurre con la figura del rey, en el caso de la reina se pueden distinguir dos grupos de obras: por una parte, aquellas que exaltan a mujeres ilustres e intachables desde el punto de vista de la conducta moral. Las mujeres representadas en estos textos dramáticos son personajes excepcionales, que se caracterizan por poseer virtudes que no se consideraban en aquella época propiamente femeninas, como la fortaleza de espíritu, el arrojo o la templanza, así como la capacidad de liderazgo, la habilidad militar y el valor guerrero. Por otra parte, también se llevan a escena reinas de reputación ambigua o con fama de malvadas y perversas, que responden al tópico del mal gobernante y que se caracterizan por presentar los vicios opuestos a las virtudes antes mencionadas.

La figura de la reina en el teatro áureo cumple con las mismas funciones que la del rey, aunque hay que plantear dos cuestiones diferenciales en cuanto al reflejo del ejercicio del poder por parte de la mujer: por un lado, este ejercicio del poder se suele vincular a la figura femenina en su modalidad de consorte o de regencia. Por lo tanto, esta etapa y modelo de gobierno de la mujer es limitada, temporal y, podría decirse, accidental. Un claro exponente de este modelo es María de Molina, protagonista de la obra tirsiana *La prudencia en la mujer*.

Por otro lado, el ejercicio del poder se vincula a la mujer que posee cualidades varoniles y condiciones virtuosas que la legitiman para ejercer ese poder heredado, que deberá ser siempre compartido con un hombre, un guía masculino al que, en no pocas ocasiones, se le cede el cetro para que asuma todas las responsabilidades de gobierno, incluso aunque la mujer haya demostrado con creces su capacidad como gobernante.

COMEDIAS Y REINAS. UNA POSIBLE CLASIFICACIÓN

Propongo, a continuación, una tipología de los personajes reinantes femeninos que se llevan a escena entre finales del siglo XVI y principios del XVIII.

Reinas mitológicas

El primer grupo estaría integrado por las reinas mitológicas, como son las Amazonas, Dido y Progne, esposa del rey de Tracia Tereo. Aquellas aparecen representadas en *Las mujeres sin hombres*, *Las justas de Tebas* y *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega, además de en *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina, y *Las Amazonas*, de Antonio de Solís. Se trata de personajes que, en general, se caracterizan por su paradójico comportamiento, en tanto que desprecian a los hombres, pero, al mismo tiempo, buscan y desean ser como ellos.

² Hermenegildo, 1994, p. 13.

Dido, por su parte, es una de las figuras mitológicas más tratadas por los dramaturgos del Siglo de Oro, tanto en su versión casta, la menos divulgada y que bebe de la fuente clásica *Epitoma Historiarum Philippicarum* del historiador Justino, como la que presenta a una reina vencida por la pasión hacia Eneas, sobre la base del texto virgiliano.

Entre las primeras hay que mencionar las ya apuntadas *La tragedia de la honra de Dido restaurada*, de Lasso de la Vega, *Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués, y *La honestidad defendida de Elisa Dido*, de Álvaro Cubillo de Aragón. Entre las segundas, se incluyen la anónima *Estragos de odio y amor: Eneas y Dido*, *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido*, de Juan Cirne, *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas, *Los amores de Dido y Eneas*, de Cristóbal de Morales, y *El más piadoso troyano*, de Francisco de Villegas.

Por último, Progne, esposa de Tereo, rey de Tracia, se erige como mujer encargada de restaurar el honor de su hermana y su propia honra recurriendo al asesinato de su marido, presentado como un tirano en las obras *Progne* y *Filomena* de Guillén de Castro y Rojas Zorrilla.

Reinas de la Historia Antigua

El grupo de las reinas de la Historia Antigua está integrado por Cleopatra, representada por Diego López de Castro en *Marco Antonio y Cleopatra*, por Francisco de Rojas Zorrilla en *Los áspides de Cleopatra*, y, anónimamente (aunque atribuida a Calderón en varias sueltas), en *Marco Antonio y Cleopatra*. Es en la obra de Rojas Zorrilla donde la reina adquiere mayor protagonismo y rasgos de mujer varonil (ardor guerrero, valentía...), que se diluyen tras el encuentro con Marco Antonio. Ambos se ven vencidos y dominados por la pasión amorosa, lo que encamina al reino a una etapa de desorden y desgobierno que no será restaurada hasta la muerte de ambos protagonistas.

Mejor paradas aparecen Cenobia, retratada por Calderón en *La gran Cenobia* como mujer y reina admirable, ejemplo de buen gobernante, en quien se aúnan fortaleza y belleza, o Sofonisba, que en *Los amantes de Cartago* se presenta como modelo de mujer virtuosa, dispuesta a cumplir la voluntad de su padre y de su marido, el rey, erigiéndose como ejemplo de castidad y fidelidad. Rosimunda, por su parte, en otra obra de Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, se erige como encarnación de la venganza y se convierte en culpable del desorden social, que será restaurado recurriendo, como es habitual, a su muerte.

Hay que mencionar también a Estratónica (personaje de la obra de Moreto *Antíoco y Seleuco*) y a Tomiris, protagonista de *¿Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor?*, de Bances Candamo; obra en la que la reina de los masagetas se muestra como una mujer varonil y esquiva al amor, que terminará casándose con Cloriarco, sátrapa de Egipto, y compartiendo el poder de su pueblo con él.

Cierran este grupo las emperatrices de Bizancio: Irene, protagonista de la tirsiana *La república al revés*, que se erige como modelo de buen gobernante, y Teodora, personaje de *El ejemplo mayor de la desdicha*, de Antonio Mira de Amescua, singular ejemplo de figura que abusa del poder y se ve dominada por la pasión, los celos, la ira y la venganza, entre otras.

Las reinas europeas

Las reinas europeas constituyen el tercer grupo, integrado por Inés de Castro, Isabel I de Inglaterra, Ana Bolena, Beatriz de Hungría, Cristina de Suecia, Juana de Nápoles y María Estuardo, reina de Escocia.

Sobre Inés de Castro escriben Jerónimo Bermúdez (*Nise Lastimosa* y *Nise laureada*), Luis Vélez de Guevara (*Reinar después de morir*), Juan de Matos Fragoso (*Ver y creer. Segunda parte de Reinar después de morir*) y Mexía de la Cerda (*Tragedia famosa de doña Inés de Castro*). De estas obras, la figura de Inés más definida es la creada por Vélez de Guevara: una mujer, convertida en reina después de morir, que se presenta con rasgos heroicos, como el valor y la constancia, y a la que se eleva moralmente, como modelo de virtud y, por tanto, también como mujer legítima para acceder al puesto de gobernante. No es una reina que llegue a ejercer el poder, pero se erige como tal debido a su rica dimensión humana y a su retrato como mujer fiel a sus principios y valores.

La citada Isabel de Inglaterra es protagonista de la obra de Antonio Coello *El conde de Sex*, donde se la presenta como una reina con virtudes y nobles cualidades, perfectamente legitimada para ejercer el poder, pero en la que se plantea una constante tensión entre sus sentimientos como mujer y sus obligaciones como reina, ejemplo de la dualidad corporal del monarca. En otras ocasiones, como en la obra de José de Cañizares, *Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra*, o en *La reina María Estuardo*, de Juan Bautista Diamante, se erige como mujer cruel, exponente del Protestantismo y feroz luchadora contra el Catolicismo.

Por su parte, la reina María Estuardo aparece como una mujer mártir, modelo de virtud ante la reina Isabel; no interesa tanto su poder como reina cuanto su importancia como símbolo religioso.

En cuanto a la reina Beatriz de Hungría es centro de atención, al menos, de dos textos teatrales: la anónima *La perla de Inglaterra y peregrina de Hungría*, y *La defensora de la reina de Hungría*, de Fernando de Zárata. En ambas comedias, la reina Beatriz es despojada del poder, pero sin perder un ápice de su grandeza, que estriba en su altura moral. Aparece caracterizada como una mujer caritativa, valerosa, paciente y piadosa, a la que se ensalza mediante la comparación con la reina Ester. No se incide en el elemento de poder, sino en su virtuosismo, que, por otra parte, la legitima para ejercer ese poder.

Para completar el grupo de reinas europeas, hay que mencionar a Ana Bolena, a la reina Cristina de Suecia y a la reina Juana de Nápoles; una figura, esta última, con la cual Lope indaga en los peligros de que el gobierno del reino recaiga sobre una mujer, como trasluce su obra *La reina Juana de Nápoles*, que también entronca con el tipo de obras que tratan sobre la licitud del tiranicidio; *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, de Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla, presenta a una mujer de ánimo varonil, valerosa y fuerte, pero que yerra en su actuación interesada como reina, lo que llevará a la muerte a su confidente y cómplice Felipa Catanea.

Respecto a Ana Bolena, hay que destacar su presentación en *La Cisma de Inglaterra* como una mujer intrigante, ambiciosa y pasional, contrapuesta al modelo de gobernante encarnado en la reina Catalina, cristiana, piadosa y justa; Cristina de Suecia, por su parte, es una de las figuras femeninas regias más interesantes y sobre ella hay tres piezas

teatrales: dos de Calderón de la Barca (el auto *La protestación de la fe* y la comedia *Afectos de odio y amor*), y una de Bances Candamo, *Quién es quien premia al amor*. En estos tres textos, la reina Cristina de Suecia se caracteriza por ser una mujer varonil, erudita y esquiva, reacia al amor, que encarna el ideal renacentista que aúna armas y letras. En estas obras, o bien al abdicar (*La protestación de la fe* y *Quién es quien premia al amor*) o bien a través del matrimonio (*Afectos de odio y amor*), se restablece el orden patriarcal, considerado el natural.

Las reinas santas

Un cuarto grupo de reinas llevado a las tablas por la comedia nueva es el que incluye a las reinas santas, como son Isabel de Portugal, protagonista de la obra *Santa Isabel de Portugal*, de Rojas Zorrilla, e Isabel de Hungría, protagonista de *El Job de las mujeres. Santa Isabel reina de Hungría*, de Juan Matos Fragoso. Isabel de Portugal encarna el ideal de rectitud y dedicación a Dios en clara oposición a su marido, el rey Dionís, que encarna la injusticia, así como el apego a las flaquezas del mundo terrenal. La reina se caracteriza por su grandeza moral y por su imperturbabilidad ante las adversidades. Por otra parte, la reina Isabel de Hungría se caracteriza por su paciencia y resignación cristiana. En ambos casos, la reina se erige como modelo de virtud, ensalzado por oposición a las figuras intrigantes y ambiciosas de la corte. Su poder, por tanto, reside en su fortaleza espiritual y moral y en la confianza en la divinidad.

Las reinas legendarias

La reina Sebilla y la reina Semíramis integran el grupo de las denominadas reinas legendarias. En el caso de la primera, Antonio Mira de Amescua presenta el tema de la falsa acusación a la mujer en su obra *La reina Sebilla y carboneros de Francia*. La figura de la reina se caracteriza por sus ansias de venganza hacia el conde que la había acusado falsamente de adulterio, movido por el despecho, ante su esposo Carlomagno. La reina no ostenta ningún poder, al ser desterrada, pero conserva su grandeza, que se deja traslucir en su lenguaje, su presencia y sus movimientos. Finalmente, y gracias a su astucia y perseverancia, y ayudada por su hijo, consigue volver al lado del rey.

Semíramis, por su parte, es protagonista de *La gran Semíramis de Virués*, y de las dos partes de *La hija del aire*, de Calderón. En la primera obra citada, la reina se eleva como un personaje que encarna la dramatización de un cúmulo de vicios y se caracteriza también por estar dotada de una gran capacidad intelectual y habilidad para desarrollar sus planes y proyectos. Esta tragedia dramatiza la subida y caída de una reina y de su corte debido al poder destructor de la ambición; una pasión que define también a la Semíramis calderoniana, sobre todo a la de la segunda parte; se trata de un personaje que usa su belleza y astucia como instrumento diabólico del éxito personal y militar.

La obra *La corte del demonio*, de Luis Vélez de Guevara, también recurre a la figura de Semíramis para incidir en la perversión en palacio (se recoge el motivo del incesto con su hijo Ninias), aunque en esta ocasión el final no es la muerte, sino la redención y el arrepentimiento de los personajes por los pecados cometidos.

Las reinas de España

El sexto grupo, las mujeres reinantes en España, está formado por Isabel de Portugal, personaje de *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina; María de Molina, protagonista de *La prudencia en la mujer* y encarnación de la virtud que da título a la obra, también tirsiana; Margarita de Austria, presente en *Un retrato de la Señora Infanta Margarita*, de Vicente Suárez de Deza, y en *La gran casa de Austria y divina Margarita*, de Agustín Moreto; la reina doña María de Aragón, presente en *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, de Calderón de la Barca, y en *La reina doña María*, de Lope de Vega; la reina doña Urraca, de *La varona castellana*, la reina Catalina de *La cisma de Ingalaterra*, modelo de virtud y gobernante, contrapuesto al de la ya mencionada Ana Bolena, y, finalmente, como personaje de gran importancia, Isabel la Católica, presente en *Antona García* de Tirso y *Antona García* de Cañizares, en *El niño inocente de La Guardia*, *La hermosura aborrecida*, *El mejor mozo de España* y *El cerco de Santa Fe*, de Lope de Vega, y en *La luna de la sierra* y *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, entre otras obras en las que ejerce una mera función de *deus ex machina* o adopta un papel encaminado a ensalzar la institución monárquica.

La descripción de Isabel la Católica, así como la de Fernando, reúne un conjunto de virtudes que deben adornar al gobernante. De este modo, el ideal político diseñado y encarnado mediante Isabel de Castilla se basa en la voluntad divina para su legitimación, así como en la piedad y la generosidad hacia los súbditos. Estas obras, de hecho, son un reflejo de la admiración que se sentía hacia la figura de Isabel la Católica en el siglo XVII: una mujer varonil ensalzada por sus logros políticos y militares que no descuidaba sus facetas como madre y esposa, tal y como pretenden incidir y destacar los textos mencionados.

Las reinas bíblicas

El penúltimo grupo, reinas bíblicas, presenta dos tipos de mujeres; uno es el de la reina como modelo de virtud; es el caso de la reina de Saba, personaje de *La Sibila del Oriente* y *Gran Reyna de Saba* y *El árbol de mejor fruto*; el de Candaces, personaje de *El cordero de Isaías*, de Calderón de la Barca, y el de la reina Ester, protagonista de *La famosa comedia de la reina Ester* y de *Amán y Mardoqueo*. *La horca para su dueño*, ambas de Felipe Godínez, y de *La hermosa Ester* y *La limpieza no manchada*, de Lope de Vega.

Otro tipo de mujer tomada de la *Biblia* es el de la reina como monstruo de maldad. Así se representa a Jezabel en *La mujer que manda en casa*, de Tirso, y en *La viña de Nabot*, de Rojas Zorrilla. Obras en las que se ataca a la figura de la mujer y se manifiesta el peligro de que se haga con el poder y el gobierno de un reino.

Reinas inventadas

En un último grupo, se incluirían los personajes de reinas inventadas, como, entre otras, Diana, reina de Tinacria y personaje de *Querer sabiendo querer y gran reina de Tinacria*, de Diego de Aguayo Terones, la reina Matilda de Tarancón, de Giovanni Bebilacqua, protagonista de *La reina Matilda*, o Carlota, protagonista de *El rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara.

Se puede decir, *grosso modo*, que, aunque cada reina tiene sus particularidades y matices, según el autor y la obra en que aparezca, y, por tanto, no se puede hablar de una figura monolítica de Semíramis, Jezabel o Cenobia, por ejemplo, sí que se pueden destacar determinados rasgos o elementos empleados para dibujar la figura de la reina que podrían considerarse prototípicos.

Dentro de aquellas figuras que se alzan como modelo de buen gobernante, destacan la unión de belleza, inteligencia y virtuosismo; rasgos que le permiten a la reina erigirse como modelo de monarca. Como tales, aparecen la emperatriz Irene, María de Molina, Catalina de Inglaterra o Isabel la Católica, por ejemplo. Entre aquellas reinas que se dejan vencer por las pasiones destaca, como aspecto esencial, su falibilidad en tanto que sujetos humanos que avocan al desorden social. Representan, así pues, los vicios contrarios y contrapuestos al buen gobernante. Se trata de personajes como la emperatriz Teodora, Rosimunda, Ana Bolena o Jezabel, que se dejan vencer por sus pasiones, anteponiendo sus intereses particulares a los intereses comunes.

Finalmente, hay que mencionar algunas figuras, como las de Inés o Sofonisba, que no aparecen tanto en el papel de reina como, esencialmente, en el papel de mujer virtuosa y prototipo femenino.

CONCLUSIONES

En definitiva, se puede decir que el corpus de textos dramáticos que indagan en las relaciones de poder y que se proyectan sobre determinados universos temáticos de trascendencia política y social resulta muy amplio desde finales del siglo XVI y hasta principios del XVIII e incluye dos modos opuestos de reflejar el poder real. El más frecuente en la comedia nueva es el que plantea una figura del rey de la que emanan connotaciones positivas y aspectos cercanos a la esfera de la divinidad. El otro es el del tirano.

Así pues, se puede establecer un modelo de monarca ideal que responde a los tópicos habituales en el Siglo de Oro. Se presenta al monarca como un ser imperfecto, sujeto a las leyes de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, como un ser trascendente, al ser representante de Dios en la tierra. A estos mismos parámetros se ajusta la figura de la reina, aunque este ejercicio del poder se suele vincular a la mujer en la modalidad de regencia o como consorte y se la presenta, para legitimar dicho poder, como modelo positivo, adornada con condiciones y cualidades virtuosas.

Según las comedias del Siglo de Oro, la reina es una figura que aún, en su versión positiva, belleza mujeril y valentía varonil; en su versión negativa, se presenta como un cúmulo de vicios y de pasiones desenfrenadas mediante las que avoca al reino al desorden, que solo será restaurado tras la destrucción de la reina y gracias a la llegada al poder de un hombre.

Referencias bibliográficas

- HERMENEGILDO, Alfredo, «La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués», *Crítica Hispánica*, 16, 1994, pp. 11-30.
- LAUER, A. Robert, *Tyrannicide and drama*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1987.

Citas procedentes de algunos novelistas del XVII en el *Diccionario de Autoridades*

Belén Almeida Cabrejas

Universidad de Alcalá

Estudiaremos en las próximas páginas el uso que da el primer diccionario elaborado por la Real Academia Española a obras de dos escritores «menores» del XVII, buscando no tanto un análisis exhaustivo y exclusivo de las citas procedentes de estos textos concretos, sino el establecimiento de variables que sirvan para detectar constantes y tendencias dentro del tratamiento de las citas en el *Diccionario*.

El *Diccionario de Autoridades* nace con el propósito de colmar una laguna, pues el español carece de un diccionario comparable al que ya tienen Francia (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694) o el italiano (*Vocabolario della lingua italiana* de la Academia della Crusca, 1612). Más que una razón literaria o lingüística, movió a los iniciadores de esta labor¹ el deseo de contribuir al honor de la nación proporcionando a la lengua, a través del diccionario, un mayor prestigio internacional². El proyecto buscó también la fijación o estabilización de la lengua en el momento que sigue a lo que los académicos consideran su máximo apogeo: los siglos XVI y XVII³.

La decisión de incluir autoridades, el proceso de elección de los textos de los que se toman, su función en el diccionario y el tratamiento al que se las somete son explicados en la planta del Diccionario⁴. El *Dictionnaire* de la Académie Française había optado

¹ Lázaro Carreter, 1972.

² *Aut* I, 1726, p. xi: «No se dudó sería trabajo útil à la Nación, porque se manifestaría con evidencia à las demás, que nuestra lengua Castellana no era inferior à ninguna de las mas cultivadas en Europa», «Se consideraba era poco àire de nuestra Nación estar sin este adorno.»

³ Fries, 1989, p. 45.

⁴ La planta final tiene varias versiones: aparece en Actas (2/12/1713), se publica como folleto independiente (1713) y se recoge en el primer tomo del *Diccionario* (*Aut* I, 1726, pp. xv-xviii). En las dos primeras versiones se refiere a las autoridades del parágrafo 34, que se omite en la versión publicada en

por no recoger autoridades, dado que muchos autores literarios ya eran miembros de la Academia⁵. Se muestra aquí una importante diferencia en la concepción de la propia lengua de uno y otro grupos: mientras que la RAE consideró desde el comienzo que el mayor esplendor de la lengua española había llegado en un momento pasado, el siglo xvii, esta convicción no existió entre los miembros de la Academia Francesa. El nuevo diccionario se diferencia también del diccionario italiano de la Accademia della Crusca, que recogía muchas autoridades por voz, pues se decide «que solo se autorizasse cada voz, ò phrase con dos, ò tres autoridades»⁶. También se añadirán numerosas voces y acepciones sin autorizar, especialmente en campos técnicos, oficios, etc., algo que no hace la academia italiana.

Las autoridades cumplen dos funciones bien diferentes, como se reconoce en el prólogo incluido en el primer volumen (1726) del *Diccionario*: autorizar algunas voces y simplemente ilustrar otras: «En unas [voces] se ponen para autoridad, y en otras para exemplo, como las voces que no están en uso, y el olvido las ha desterrado de la Lengua»⁷. Es decir, que, aunque los académicos pretendían recoger todo el léxico castellano (salvo las palabras «que significan desnudamente objeto indecente»), no recomendaban el uso de todo ese caudal. La distinción entre unas voces, las recomendadas por «castizas y elegantes», y otras, ilustradas por las autoridades simplemente para «comprobar la naturaleza de la voz», queda asegurada mediante las marcas que se adjuntan a las segundas⁸.

Esta distinción entre «autoridad» y «ejemplo» no está relacionada, aunque pueda parecerlo, con los dos tipos de obras reconocidos por la Academia entre las citadas en el *Diccionario*: un primer tipo, el de las obras aprobadas «para hacer autoridad» y que se evacuaron (al menos teóricamente) por completo, recogidas en las páginas lxxxv y siguientes del primer tomo del *Diccionario*, y otro tipo, definido más bien mediante elementos negativos, que no están en este grupo aprobado pero pueden ser utilizadas para ilustrar voces que no se hallen en las obras del primer grupo. Estas obras secundarias sí se recogen en la lista completa de obras citadas «porque, hallándose citados en el cuerpo del tomo, se entiendan las abreviaturas de las citas»⁹. Cualquier obra es susceptible, pues, de ser citada, pero en cambio merece una cuidadosa discusión la decisión de qué obras entrarán en el primer grupo. Las voces ilustradas por ejemplos de obras no pertenecientes a ese primer grupo no están «autorizadas», con lo que la decisión de «aprobar o castigar las voces»¹⁰ que se encuentren en ellos es responsabilidad del redactor. Sin embargo, no todas las voces o acepciones que presentan ejemplos tomados de una obra del grupo elegido por la Academia son propuestas para su uso: en muchos casos llevan marcas o comentarios que indican, como hemos dicho, que la cita ilustra, y no autoriza, un determinado uso.

Autoridades (Freixas, 2003, p. 258 y Lázaro, 1972, p. 40). La primera planta, redactada por el académico Barcia y recogida en las Actas (10/09/1713), apenas ofrece datos.

⁵ Lázaro, 1972, p. 43.

⁶ *Aut I*, 1726, p. xix.

⁷ *Aut I*, 1726, p. v.

⁸ *Aut I*, 1726, p. xix. Son marcas como «voz vulgar», «antiquada», «estilo burlesco y jocoso»...

⁹ Actas 29/05/1727, cit. en Freixas, 2003, p. 178.

¹⁰ Actas 29/05/1727 y 18/11/1714 (cit. en Freixas, 2003, p. 185).

La elaboración del diccionario comienza: se sabe que cada académico se encarga (por sorteo) de una combinación de letras (ab, ac,...); se reparten así A y B¹¹. El encargado ha de buscar los lemas comenzados por esta combinación que deben formar parte del diccionario: en octubre de 1713 los académicos acuerdan traer listas previas de voces correspondientes a su combinación que consideran que deberían incluirse en la obra, formadas por palabras tomadas de diccionarios ya existentes, de otros textos o de la memoria.

A continuación, se abren dos grandes tareas, que con frecuencia habrán sido paralelas: definir esas palabras y buscar en las obras aprobadas citas que puedan ilustrarlas, de las que luego el académico encargado elegirá las mejores para que consten en el diccionario. Luego, sobre todo en las voces especializadas o regionales, habrá que recurrir también a otras obras no incluidas en este primer corpus, que constituyen una suerte de corpus extendido.

¿Qué obras constituyen el corpus primario? El Director presentó, ya en una de las primeras sesiones de la Academia, en agosto de 1713, una lista de 110 autores¹². En octubre del año siguiente se acordó ampliar esta lista de autoridades, y en diciembre se presentó otra lista de 220 autores (incluidos los 110 originalmente escogidos). Sin embargo, este grupo tampoco fue el definitivo, que en realidad no existió nunca: a lo largo de toda la elaboración del diccionario se fueron incorporando nuevas autoridades, a medida que se aprobaba en Actas la inclusión de nuevas fuentes, como puede comprobarse mediante la consulta de las listas recogidas al comienzo de cada tomo; al mismo tiempo se abandonan algunas obras usadas anteriormente. Este conjunto de obras puede ser considerado un canon, elegido de un modo bastante consciente¹³, que acoge a unos autores y desdén a otros¹⁴.

En un primer momento, cada académico se encarga de buscar en las obras las palabras correspondientes a su combinación de letras, seleccionar las citas y copiarlas en fichas. Más tarde, se decidió que sería mejor que una sola persona vaciase, evacuase o «desfrutase» una obra completa, sacando papeletas de cada pasaje que le pareciese interesante para ilustrar un determinado término, y que luego pasase las papeletas que no eran propias de su combinación al colega que se ocupase de ella¹⁵.

Las citas se copiaban en papeles escritos por una cara¹⁶, que luego se cortaban para obtener fichas con una sola cita que se distribuían entre los redactores de las diferentes combinaciones. Entre estas fichas elige el redactor. Hay que tener en cuenta que el número de citas por acepción es limitado, por lo que buena parte de los resultados de una evacuación no se encontrarán en el diccionario.

¹¹ Lázaro, 1972, p. 52.

¹² Cotarelo, 1914, p. 29.

¹³ Aunque en general no conozcamos las razones que llevaron a la elección de unas obras en detrimento de otras. Sin duda no faltaron casualidades, obras utilizadas por estar en la biblioteca que se manejaba y otras que faltan por no haber estado allí.

¹⁴ Por ejemplo de Tirso de Molina solo se recogen seis citas en todo el *Diccionario* (Florit, 2001).

¹⁵ *Aut I*, 1726, p. xviii.

¹⁶ Cf. parágrafo 34 de la versión de la planta recogida en Actas (2/12/1713) y publicada como folleto. Se insiste en que las citas se copien en papeles encabezados por la abreviatura («zifra») del autor y obra, así como los datos de la edición utilizada, cada cita con el «Folio, ò Página, en que se ha de hallár». Esta información no aparece en la versión recogida en el *Diccionario* (1726), donde se prescinde de datos técnicos.

Cuando un académico no cumplía con su tarea de un modo satisfactorio o se retrasaba, otros académicos asumían lo que faltaba por terminar. Mientras que en unos casos se asumió la introducción de autoridades en definiciones ya completas¹⁷, en otros se trató más bien de la corrección de unas definiciones poco ajustadas a la planta¹⁸.

Parece que el trabajo de selección de autoridades y el de redacción avanzaban juntos, con marcha sin duda distinta según el redactor de que se trate, pues a veces se habla de definiciones completas y falta de autoridades, pero por otra parte puede comprobarse la influencia de los ejemplos, algunos puramente contextuales, en las acepciones en que se divide el lema en el *Diccionario*: como suele suceder en los trabajos lexicográficos, muchas veces las citas influyen sobre las acepciones que se reconocen a una voz o sobre el modo de definición¹⁹: por ejemplo cuando se reconoce a *desflemar* el valor de «descargarse de algo», basándose en la cita «Qué de valentías ha desflemado V. m. esta noche, ofreciéndole nosotros tan baratos los oídos».

Sobre el uso de autoridades pueden hacerse algunas observaciones generales. En primer lugar, no todos los académicos usaron todas las obras a su alcance, pues hay importantes irregularidades en el uso de las autoridades entre los segmentos del diccionario confiados a distintos redactores.

Por otra parte, es también evidente que los redactores no fueron muy selectivos en las ediciones que emplearon para extraer autoridades: se encuentran bastantes ediciones tardías y de mala calidad. Los libros se tomaron, al parecer, de bibliotecas que los académicos tenían a mano, sobre todo la del director, en cuya casa se celebraban las reuniones semanales de los académicos. En las listas de obras recogidas al comienzo de cada tomo no se hace mención alguna de la edición empleada; este dato sí se recoge con frecuencia en las Actas.

Puede estar relacionada con este hecho, o quizá incluso con el uso de varias ediciones distintas, la decisión de cambiar en las citas el modo de indicar la localización. En el primer y segundo volúmenes del *Diccionario*, lo habitual es indicar el folio en que se encuentra el pasaje citado; a partir del tercero, en las citas de muchas obras se recoge no el folio sino el capítulo, lo que resulta independiente de la edición utilizada, con lo que la cita resulta mejor trazable por el lector o revisor, y se «borran» las huellas más visibles de haberse utilizado una mala edición o, quizá, varias. Este cambio sucede en numerosas obras; no en todas, por distintas razones: p. ej., en las obras *El caballero puntual* o *El caballero perfecto* de Salas Barbadillo es imposible, debido a que los capítulos no van numerados en las ediciones; en otras, los capítulos en que se divide la obra son demasiado largos, y resulta poco práctico, por tanto, prescindir del dato del folio.

¹⁷ P. ej. la letra L, encargada a Vicente Bacallar, fue asumida (debido a su «inactividad») por Bustillo; al morir este, el trabajo pasó a Pedro Serrano y Joseph Torrero para que le añadieran autoridades (Lázaro, 1972, p. 117).

¹⁸ P. ej. González de Barcia hizo la C entera, material que luego tuvieron que reelaborar varios académicos. La letra C presenta la particularidad de tener citas de obras, como la *Cirugía Sagrada* de Francisco Suárez de Ribera o de la obra de Manuel de Porras (Gutiérrez, 1994-95, pp. 152-153), que no fueron utilizadas en otros tomos, lo que parece indicar la actividad de un único selector de ejemplos a lo largo de toda la letra más que de varios. Puede ser que el propio Barcia haya realizado un vaciado de la obra (quizá solo sobre la C) y no lo haya compartido con otros redactores.

¹⁹ Ruhstaller, 2000.

Pasamos ahora a examinar el comportamiento del *Diccionario* con respecto a tres obras narrativas del XVII: *El soldado Píndaro*, de Gonzalo de Céspedes, y dos obras de Alonso de Salas Barbadillo: *El caballero puntual* y *Coronas del Parnaso y platos de las musas*.

El Soldado Píndaro, de Gonzalo de Céspedes y Meneses, fue publicado en 1626²⁰ en Lisboa. Volvió a aparecer en 1640, 1696 y 1732.

Esta obra pertenece al grupo de autoridades desde el primer tomo, pero no se encontraba entre las primeras, presentadas en agosto de 1713, ni en el segundo gran grupo incluido al año siguiente, sino que su inclusión fue aprobada en la junta del 10 de septiembre de 1722. Parece probable que un académico se hiciera cargo del despojo de la obra completa y pasase a sus compañeros las citas de combinaciones de letras de las que él no estuviese encargado.

Es una obra de frecuencia relativamente baja (hemos identificado 206 citas²¹), pero aparece en los seis volúmenes del *Diccionario*. La distribución de las citas por letra es irregular (39 en la C, 5 en la E, 23 en la P, ninguna en la N), lo que se puede deber al gusto personal de los redactores de las letras, puesto que estos elegían entre todas las autoridades halladas (por ellos y por sus compañeros) en el despojo de las diversas obras aquellas que les pareciesen mejores, guiados por algunas reglas muy generales. No siempre es fácil saber quién fue el encargado de la introducción de autoridades en cada letra, puesto que muchas letras fueron realizadas «por aluvión», y las Actas no son demasiado explícitas respecto a qué pasos realizó cada Académico.

Las citas que de él aparecen se caracterizan por una notable fidelidad y corrección. Son raras las erratas. Los cambios que se introducen son sobre todo modernizaciones gráficas, como el imperfecto en *-va > -ba*, *alexado > alejado* (s. v. carrasca), *cerraçon > cerrazon* (s. v.), *cofrezillo > cofrecillo* (s. v.); y ocasionalmente morfológicas, como *aqueste > este* (s. v. circunstancia), *dellos > de ellos* (s. v. legajo), *destos > de estos* (la misma cita se encuentra s. vv. *gritería* y *música*, y presenta una vez *de estos* y otra *destos*).

La modernización gráfica practicada al comienzo de los trabajos de redacción de la obra fue más tarde discutida por nuevos académicos²², y se acordó que a partir del tomo IV se respetaría la grafía original de las obras, pero esto no ocurrió, puesto que las obras ya estaban vaciadas y nadie acometió la tarea de corregir la grafía de la «masa de papeletas acumulada en tantos años»²³. Efectivamente, entre las citas del *Soldado Píndaro* correspondientes a los últimos tomos del diccionario nos encontramos con modernizaciones como *excúseme < escúseme* (s. v. obscenamente), *billete < villete* (s. v.

²⁰ Jauralde, 2011, p. 337s. El año citado es, por una errata, 1926.

²¹ P. ej. Góngora aparece en 675 ocasiones (Jammes, 1996, p. 247); el *Dioscórides* de Andrés Laguna en 471, teniendo en cuenta solo las voces relacionadas con la medicina (Gutiérrez, 1994-95, p. 160). Probablemente no hemos encontrado todas las citas del *Píndaro*, pues se ha trabajado sobre ejemplares reproducidos en línea con posibilidades limitadas de búsqueda de texto.

²² Bomant, 2001, pp. 344 y 443.

²³ Lázaro Carreter, 1972, p. 91.

obstante) o *vuelto*, *volver* < *buelto*, *bolver* (s. v. pataca), así como *phantástica* < *fantástica* (s. v.)²⁴.

En el interior de las citas no se suelen omitir palabras, al contrario de lo que sucede en otros autores, y cuando se hace se emplean en general puntos suspensivos:

Con tanto, sin esperar respuesta, bolviendo las espaldas, dexò al cuitado viejo tan fuera de sentido, que sin poder valerse, *quebrantando el dolor de su afrentosa injuria el macerado cuerpo*, diò consigo desmayado en el suelo (cita recogida en *Aut* s. v. *cuitado*, se omite el fragmento marcado en cursiva)²⁵.

Al comienzo y final de la cita sí se introducen mayúscula y punto sin respetarse la presentación original del fragmento. También pueden encontrarse pequeños cambios como *calleja* > *callejuela* (s. v. *chocar*), *tierno gemido* > *tierno suspiro* (s. v. *licenciar*), *grande delito* > *grave delito* (s. v. *quebrantamiento*), *començavan* > *comenzaron* (s. v. *cartapel*); a veces incluso en la misma cita que autoriza dos o más palabras: *llegó ahora a mis manos* (s. v. *lindo*) / *vino ahora a mis manos* (s. v. *joyel* y en el *Píndaro*), *gaban pardo* (s. v. *muñeco*) / *gaban de paño* (s. v. *hermanear* y en el *Píndaro*); tan *cariñosa* (s. v. *vez*) / *tan cariciosa* (s. v. *cariciosa*; *Píndaro*).

La localización de los pasajes aducidos como autoridad presenta las dos modalidades mencionadas arriba: en los tomos I y II, se cita por folio, y desde el tercero por libro y capítulo (lib. 2 § 27). Este cambio se observa en el mismo lugar en las citas de otras obras, como el *Marcos de Obregón*, de Espinel o la *Historia de Chile* de Ovalle, y se debió sin duda a un intento de disminuir los problemas para trazar las citas, tomadas muchas veces de ediciones tardías de las obras. Es evidente, por coincidir este cambio en muchas obras en el mismo momento de la redacción del diccionario, que estos cambios responden a una finalidad y que no son desajustes causados por falta de acuerdo o de atención, como algunos estudiosos suponen.

Las voces y expresiones pluriverbales autorizadas por citas de la obra son muy variadas, pues aunque son frecuentes las de germanía, como *garlar*, *caimán*, *catarriberas*, *descuerno*, *cerrarse de campiña* o *dejar a buenas noches*, otras pertenecen a un léxico más general (como *gallinero*, *grito*, *corral*, *tabique*, *cascotes*, *chocar*, *vez*, *cielo*, *cuitado*, *querer*) y otras muchas son voces cultas, a veces procedentes del ámbito del derecho o la filosofía, como *considerable*, *morigerar*, *contingente*, *certamen*).

El examen textual de los segmentos nos permite proponer con mucha seguridad que el ejemplar o ejemplares empleados correspondían a la edición de 1696 de la obra:

a) La indicación de la localización se hace por folio en los dos primeros tomos, y por capítulo desde entonces. Esa localización por folio coincide completamente con la de la edición de 1696, con la de 1640 solo hasta el folio 115²⁶ y con la de 1626 no coincide en absoluto.

²⁴ Los cambios entre la grafía de las citas de unos tomos y otros son más bien debidos a cambios en las normas gráficas del diccionario en su conjunto, como sucede con *haver* (utilizado en los tomos I-III) / *haber* (desde el tomo IV) o *cinquenta* (preferido en el tomo I, inexistente desde entonces) / *cincuenta*.

²⁵ También se marca la falta de parte del texto s. vv. *escape*, *guiado*, *lachrymoso*, *tapón*. En cambio la misma cita s. v. *cuitado* aparece s. v. *valer*, y allí no se marca el corte. Segmentos menores se eliminan sin marca s. vv. *cielo* y *cerradurilla*.

²⁶ La foliación salta en la ed. de 1640 de 115 a 118 sin pérdida de texto.

b) *Aut* s. v. *fresquecito* ofrece una cita que en las ediciones de *El soldado Píndaro* de 1626 y 1640 presenta la forma *fresquecico*; en cambio en 1696 tiene *fresquecito*.

c) *Aut* s. v. *centro* presenta «Porque como este era el *centro* de mis deseos», común con 1696, mientras que 1640 y 1626 tienen «Porque como este era el centro *principal* de mis desseos».

d) *Aut* s. v. *descuerno* presenta «En llegando à este punto [...] se embistieron [...] con sendos orináles». Aparece así en 1696; en 1640 «e enuistieron», en 1626 «se inuistieron».

Sin embargo, hay un amplio grupo de citas atribuidas a *El Soldado Píndaro* que presenta problemas, pues no se corresponden con esta obra:

En tomo I aparecen autoridades de esta obra solo en la A. De estas, 18, solo una se corresponde con texto de la obra: la recogida s. v. *apechugar*. En cambio, en los tomos II al VI de la obra solo hemos localizado una autoridad que no hayamos podido encontrar en la obra de Céspedes y Meneses: la recogida s. v. *crimen*.

Las razones por las que resulta imposible hallar en una obra una cita atribuida a ella pueden ser:

- falsa localización (datos erróneos sobre el lugar de la obra donde está el pasaje),
- falsa atribución (se atribuye la cita a una obra de la que no procede),
- modificación del texto (el redactor cambia la cita para ajustarla a sus necesidades).

En este caso, hemos de descartar el primero (gracias a la posibilidad de búsquedas de texto) y, creemos, el tercero, pues no hay parecido alguno entre ningún pasaje de *El soldado Píndaro* y los aducidos como citas en el tomo I. Esto nos lleva a suponer que todas estas citas se corresponden con una sola obra que no hemos logrado aún identificar, en prosa, probablemente del XVII, con narrador en primera persona, con temática de aventuras y quizá picaresca, y que fueron atribuidas a *El soldado Píndaro* por un error. Podría proponerse el siguiente escenario: alguien evacuó las autoridades de una obra desconocida²⁷, marcando las palabras que encontraba bien ilustradas y su localización. En la parte superior de ese papel, escribió el título de la obra de un modo que permitió quizá a otra persona, o a él mismo más tarde, reconocerlo para, en una segunda fase del proceso, buscar esos pasajes y copiarlos en un segundo papel, en el que se copiaron probablemente solo los pasajes referidos a lemas que empezaban por A. Luego se archivó el primer papel para volverlo a usar cuando se llegase a necesitar ejemplos de otras letras. El documento con las citas de A (uno o varios papeles; debe haber contenido al menos unas veinte citas) no se marcó: se olvidó consignar el título de la obra, o se hizo p. ej. mediante unas iniciales que luego no se pudieron descifrar. Sí se consignó, en cambio, el folio de la obra en que cada cita se encontraba. Los académicos se encontraron con un documento con numerosas citas que ilustraban diversas palabras, pero donde no se decía de qué obra procedían. Alguien decidió que estas citas correspondían a la obra de Céspedes *El soldado Píndaro*: las citas son en prosa, parecen del XVII, están en primera persona, aparece en ellas un personaje llamado «don Gutierre»... Sin recurrir al *Soldado Píndaro* para hacer la comprobación, esa persona dio por buena su suposición y marcó el papel con el falso título. En ese momento o más

²⁷ Hemos examinado en vano la mayoría de obras en prosa del XVII recogidas en las listas de obras del *Diccionario*.

tarde, el documento fue dividido para que cada cita fuera entregada al académico encargado de redactar la combinación de letras correspondiente, y entonces cada trozo de papel quedó marcado con la falsa atribución.

Vamos ahora a examinar brevemente los segmentos citados en *Autoridades* de dos obras de Alonso de Salas Barbadillo, uno de los autores cuyas obras entraron en el segundo gran grupo de autoridades en 1714, junto con Mateo Alemán o Covarrubias.

La obra más utilizada es *Coronas del Parnaso y Platos de las musas*, publicada en 1635. Esta obra miscelánea se divide en nueve capítulos o platos, cada uno de los cuales incluye un género: discurso, diversos poemas, fábulas en verso y en prosa, epístolas, comedias, entremeses o novelas. Nunca se reeditó, con lo que no pueden haber dudas acerca de qué edición emplearon los académicos en sus trabajos. Las citas se concentran en las letras A (62), C (64), D (37) y P (58 citas), y ningún tomo carece de ellas. Como las del *Soldado Píndaro*, son notablemente fieles; e ilustran tanto voces jocosas (*chatesco*, *naso*, *prosista* 'cuentista', *contrabaxete* («es voz voluntaria»)), o marcadas como «vulgares» (*estar cargado* 'borracho', *colar* 'beber') como otras más habituales (*limpio*, *quedar*), así como varias relacionadas con la música (*passage*, *composición*, *quiebro*)²⁸.

Pero de nuevo hay que reseñar la particularidad de que entre las 62 citas identificadas de esta obra en la letra A solo una (*achacoso*) se encuentra en el lugar indicado (también se han revisado las páginas cercanas); en B hay cuatro correctamente localizadas y cuatro que no hemos podido encontrar, y desde entonces los errores son muy poco frecuentes. El cambio en la modalidad de cita (de folio a capítulo u otra partición del texto), se produce en el volumen v, más tarde que en otras obras, lo que hay que relacionar con la dificultad de encontrar un pasaje en estos capítulos o Platos extraordinariamente largos, ya que otros títulos inferiores a estos «Platos», de los que se encuentra una mayor cantidad, no están numerados. Hasta el tomo V se indica pues solo el folio en que se encuentra la cita (tomos I, II, IV) o bien el Plato más el folio (tomo I). En el caso de esta obra, como en el del *Soldado Píndaro* y otras muchas, se circunscribe toda variación en la abreviatura del autor y título (BARBAD. Coron. / BARBAD. Coron. del Parn.) al tomo I.

Un caso extremo es el de otra novela de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, publicada en dos partes, la primera en 1614 (con reimpresión en 1616) y la segunda en 1619. *El caballero puntual* solo aparece como autoridad en los tomos I y IV de la obra: en el tomo I hemos identificado 31 autoridades de esta obra, todas en la letra A, ninguna de las cuales se encuentra en la localización ofrecida, ni en la primera ni en la segunda impresión de la primera parte, ni en la segunda parte. En cambio las tres citas encontradas en el tomo IV de *Autoridades*, cuya locación específica que se encuentran en la segunda parte de la obra de Salas Barbadillo, pertenecen efectivamente a ella.

A juzgar por lo visto parece quedar claro que existen en el volumen I del *Diccionario* desajustes generalizados en las citas de al menos algunas obras, y que habrá que examinar otros casos para juzgar hasta qué punto este problema es frecuente. Estamos

²⁸ Gutiérrez Rodilla (1994-95, p. 157) lo recoge como uno de los dispensadores «medianos» de citas para términos médicos (con 22 citas sobre 918 en total).

en un excelente momento para analizar este aspecto, al contar cada vez con más obras en formato digital.

Referencias bibliográficas

- BOMANT, Emilio, *Orígenes de la Real Academia Española: génesis, redacción y difusión del diccionario de autoridades*, Tesis doctoral inédita, 2001.
- CÉSPEDES, Gonzalo de, *El soldado Píndaro*, Lisboa, 1626 y 1640; Zaragoza, 1696; Madrid, 1733.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena», *BRAE*, I, 1914, pp. 4-38 y 89-127.
- FLORIT, Francisco, «La nómina del *Diccionario de Autoridades*: el caso de Tirso de Molina», en *En torno al teatro español del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, ed. Irene Pardo y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 71-84.
- FREIXAS, Margarita, *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*, Tesis doctoral inédita, 2003.
- FRIES, Dagmar, «*Limpia, fija y da esplendor*». *La Real Academia Española ante el uso de la lengua (1713-1973)*, Alcobendas, SGEL, 1989.
- GUTIÉRREZ, Bertha M., «Construcción y fuentes utilizadas para los términos médicos en el *Diccionario de Autoridades*», *Revista de lexicografía*, 1, 1994-1995, pp. 149-162.
- JAMMES, Robert, «Góngora en el *Diccionario de Autoridades*», en *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 247-272.
- JAURALDE, Pablo (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2011.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1972), *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 11 de junio de 1972, y discurso de contestación del Excmo. Sr. D. Rafael Lapesa Melgar. Madrid, 1972, 142 págs. Recogido en la recopilación del núm. 138.
- MOLL, Jaime, «Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, 2001, pp. 471-477.
- , «La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales», *Anales cervantinos*, 40, 2008, pp. 41-46.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana [...]*, Madrid, Imprenta de la RAE, tomo I (1726), II (1729), III (1732), IV (1734), V (1737), VI (1739).
- RUHSTALLER, Stefan, «Las autoridades del *Diccionario de Autoridades*», en *Tendencias en la investigación lexicográfica del español. El diccionario como objeto de estudio*, Stefan Ruhstaller y Josefina Prado (ed.), Huelva, Universidad, 2000, pp. 193-224.
- SALAS BARBADILLO, Alonso de, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, 1635.
- , *El caballero puntual*, Madrid, 1614 y 1616.
- , *Segunda parte del caballero puntual, y la comedia Los prodigios del Amor*, Madrid, 1619.

Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo xx (3): James O. Crosby en torno a la poesía de Quevedo

Mariano de la Campa Gutiérrez

Universidad Autónoma de Madrid / Instituto Universitario «La Corte en Europa»*

Al revisar el conjunto de la producción científica de James O. Crosby en torno a la figura de Francisco de Quevedo parece dar la impresión que sus estudios se han centrado más en las obras en prosa y en la biografía¹. Sin embargo su labor sobre la obra poética en absoluto debe ser considerada como menor ni mucho menos secundaria.

La biografía científica de James O. Crosby ha sido glosada recientemente por Lía Schwartz², y en ella podemos apreciar que el interés de Crosby por la poesía de Quevedo se extiende a lo largo de toda su vida profesional³.

En 1958 Crosby se adentra en el campo de la edición de textos poéticos con el estudio y publicación de un poema atribuido a Quevedo, «Católica, Sacra, Real Magestad». El trabajo de Crosby representó a los ojos de la comunidad investigadora un modelo para la edición crítica de un texto poético conservado en múltiples copias

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Las contradicciones de la monarquía católica: La Corte de Felipe IV (1621-1665)», código HAR2009-12614-004-01 (subprograma HIST), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Estudio de la transmisión textual y edición de la *Política de Dios* y de los *Sueños*, estudio de los documentos notariales en los protocolos de los siglos xvii y xviii para la reconstrucción de la biografía de Quevedo y su entorno familiar.

² Schwartz, 2004.

³ Como apunté en el primer trabajo de esta serie en Campa, 2010 (en prensa). Todo el desarrollo de la producción científica de Crosby debe entenderse teniendo en cuenta distintos aspectos de su vida profesional y personal: su formación en Yale, la creación de su biblioteca particular y su correspondencia con un singular colaborador: Felipe Maldonado.

manuscritas e impresas (20 manuscritos y 8 ediciones impresas) del que no se conserva autógrafa⁴.

El interés de Crosby por la obra poética de Quevedo se vio pronto ligado al trabajo de Blecua padre, don José Manuel, ya que el análisis, estudio y revisión de las sucesivas ediciones que este realizó de las obras de Quevedo (la primera aparecida en 1963 bajo el título de *Poesía original*) llevaron a Crosby a tener un conocimiento muy preciso de los más variados aspectos de la poesía de Quevedo. También, gracias en buena parte a las observaciones de Crosby, Blecua, en las sucesivas reediciones, pudo corregir y reformar fechas, textos y atribuciones, que le permitieron fijar un corpus casi definitivo de la poesía de Quevedo⁵. Esta pasión por la obra poética de Quevedo uniría durante unos 20 años la tarea de ambos investigadores⁶. La importancia del trabajo de Blecua fue inmediatamente puesta de manifiesto por Dámaso Alonso según queda reflejado en un cuaderno manuscrito autógrafa inédito de 1963⁷:

José Manuel Blecua ha publicado hace poco una edición de las obras poéticas de Quevedo. Aquí donde tantos vagos (o tantos simuladores de trabajo) hay, Blecua nos tiene mal acostumbrados a su diligencia, tanto que ya ni notamos que es portentosa. Que ponga Blecua su inteligencia y su actividad a una empresa científica más, entre las muchas que jalonan treinta años de su vida, podrá a muchos no parece un motivo especial de júbilo. Lo hay: porque, por fin, vamos a poder leer con confianza un autor tan importante para la cultura española como Quevedo.

La edición de Blecua de 1963 representó un trabajo admirable⁸, y supuso un gran paso en la edición del corpus poético de Quevedo⁹, a pesar de que todavía faltaba una verdadera edición crítica, como el propio Blecua aclaraba¹⁰:

No puedo decir que ésta sea una edición crítica, entre otras razones porque le falta todo el aparato de manuscritos, variantes y exposición de cada problema en cada caso particular. (El lector interesado tendrá pronto, en cambio, todo eso en otra edición, a la que tampoco, quizá me atreva a llamar crítica). [...] En su mayor parte, como se verá, los textos proceden de las ediciones de González de Salas y de Aldrete.

Crosby, desde al menos 1962, con ocasión de una estancia en España, establece con Blecua una relación personal y profesional que les convierte posteriormente en corresponsales habituales. En esas cartas cruzadas, Crosby informa a Blecua de todos sus trabajos sobre la obra poética de Quevedo para que pueda aprovecharlos a la hora de realizar sus ediciones, la popular divulgativa para un público general y la crítica para

⁴ Como puse de manifiesto en Campa, 2010. El trabajo de Crosby corregía la edición de José Manuel Blecua, aparecida en 1954 (Blecua, 1954).

⁵ Reeditada en 1968, 1971, 1981.

⁶ No es de extrañar el hecho de que Dámaso Alonso considerara a ambos estudiosos como los iniciadores de una nueva época en las investigaciones sobre Quevedo (Campa, 2010, en prensa).

⁷ Alonso, 1963-ms.

⁸ Manejamos el ejemplar propiedad de Dámaso Alonso con anotaciones manuscritas. Fondo Dámaso Alonso de la RAE.

⁹ Campa, 2009.

¹⁰ Blecua, 1963, p. cxx, en el apartado «III. Nuestra edición».

un público especializado. En esta relación amistosa y profesional tiene singular importancia la obra de Crosby *En torno a la poesía de Quevedo*¹¹, en la que fecha cerca de 300 poemas, se estudian autógrafos y manuscritos reputados por autógrafos y analiza la creación poética de Quevedo con textos en los que se conserva una redacción primera y una versión posterior.

Cuando aparece la edición de las poesías de Quevedo de Bleuca, Crosby, animado con la idea de preparar una reseña, estudia y analiza tanto el conjunto de la producción poética de Quevedo como cada uno de los poemas de forma individual (compulsa con fuentes impresas y manuscritas, analiza las interpretaciones posibles, estudia las atribuciones, fecha los poemas, examina los autógrafos y busca fuentes clásicas). Dicha tarea le obliga a retrasar la reseña durante 3 años. Reseña muy minuciosa que se centra en gran medida en la fijación del corpus poético y en los problemas relativos a la edición de los textos. La correspondencia con su colaborador en España, Felipe Maldonado, también nos ayuda a entender la evolución del trabajo de Crosby, como deja bien claro una carta enviada por Maldonado en la que le pide consejo a Crosby para editar textos poéticos de Quevedo. En carta fechada el 28 de abril de 1963 Maldonado pregunta a Crosby:

Mi querido amigo:

[...] Parece que pasaron, por ahora, las apreturas de trabajo; hasta he podido dedicar algunos ratos al *Cancionero satírico* que traigo entre manos. Por cierto, en su opinión, ¿cuál sería la edición o manuscrito preferible, en lo que hace a Quevedo? Me gustaría ofrecer los mejores textos; le recuerdo que se trata de sátiras políticas o sociales, no personales-literarias. ¿Cree Vd. que debo seguir la primera edición impresa? Aunque le he oído decir en alguna ocasión anterior que la poesía de Quevedo no es su especialidad, la opinión de Vd. sería siempre tan útil como agradecida. Perdona esta confianza que amistosamente tomo.

La contestación de Crosby a Maldonado, fechada el 3 de mayo de 1963, deja traslucir la claridad de ideas de Crosby respecto a la edición de textos poéticos de Quevedo:

Mi querido amigo: [...] Respecto a la pregunta que me hace de textos de la poesía de Quevedo, le sugiero sin lugar a dudas que siga el texto de la edición del *Parnaso* de 1648, de la cual hay ejemplar en la Biblioteca Nacional. Los pocos folios que faltan de ese ejemplar se pueden suplir consultando el ejemplar de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Los textos que ofrece esta edición son en general los mejores y no tienen los defectos que señala Astrana, como me explicó Bleuca en Barcelona. Para los poemas que no constan en la edición de 1648, hace falta recurrir a la edición de 1670 (*Las tres musas*), o a los manuscritos. La edición de 1670 es mala, y los manuscritos varían mucho, y no los he estudiado. Sería mejor si fuera posible escoger solamente textos que aparecen en la edición de 1648. Desde (de) luego, la edición de Bleuca debe estar a punto de salir según lo iba corrigiendo ya en diciembre. No será crítica, pero será lo mejor que hay.

¹¹ De la que se va ocupar en esta misma sesión la profesora Isabel Pérez Cuenca, con la que vengo llevando a cabo una serie de trabajos sobre la obra científica de Crosby en torno a la vida y obra de Francisco de Quevedo.

Más de una año más tarde (3 de noviembre de 1964) al tiempo que corrige las galeradas de la *Política de Dios*, Crosby comenta a Maldonado:

Mi querido amigo: [...] Hace cuatro días terminé (¡POR FIN!) el trabajo con las galeradas (desde el día 7 de agosto), y ahora redacto lo más rápido que posible una reseña de la edición de Blecua de la POESÍA de Quevedo (para la *HISPANIC REVIEW*).

El 23 de diciembre volvía a referirse a la reseña al tiempo que le consulta sobre algunos poemas, traducciones y atribuidos a Quevedo:

[...] ¿Sabe V. algo de interpretación de anagramas? Adjunto una foto del MS. 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, donde se observa el título de seis poemas publicados por Blecua en las págs. 611 (el primer poema -- lo ha separado sin indicarlo), y 664-669. Según el CATÁLOGO de Miguel Artigas, fue Gallardo quien puso en el margen las palabras “Son anagramas...”. Pero no creo que sea tan fácil: Astrana pudiera tener razón al decir que “Velavremi” es el poeta francés del siglo XVI “Remi Belleau” y aunque sabemos que Quevedo conoció su obra y le cita. Lo difícil es que por más que he mirado la obra de Belleau, de cabo a rabo, no encuentro NADA parecido a los seis poemas de Quevedo. (Sí encontré lo que parece la fuente de la silva de Quevedo “Al pincel”, pero no tiene nada que ver con los 6 poemas). He buscado en muchas enciclopedias un pintor de apellido “Melozoque” (Blecua lo transcribió mal), pero sin éxito (lo más parecido es el pintor italiano Melozzo da Forlì, s. XV, pero no fue de Forlì, y no ferrariense). ¿Le parece que todo esto pudiera ser pura burla por parte de Quevedo? A mí no me gusta tal explicación, y he intentado ir por la pista de anagramas, sin éxito. (Otra cosa es que de Melozzo no se conoce sino una sola pintura que no sea sobre tema religioso, y ésta es un retrato de uno que muele pimienta). Mucho le agradecería cualquier opinión de V. sobre esta enigma [...].

Aunque le llegue tarde la presente, todos esperamos que hayan pasado Vds. unas pascuas muy felices.

Por estas fechas sabemos que ya poseía una copia del ms. 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, lo que le permite estudiar los poemas atribuidos que, desde la edición de Astrana de 1932, habían sido objeto de discusión por parte de los estudiosos¹².

En ese año de 1965, Crosby se encuentra trabajando en tres artículos: a) La reseña a la edición de Blecua, b) la identificación de la edición de la Antología Griega usada por Quevedo como fuente inspiradora de imágenes en el proceso creador del poeta¹³, y c) el homenaje a Rodríguez-Moñino, en el que analiza la edición de *Las tres musas* de Aldrete¹⁴. Todos se publicarán un año más tarde, en 1966. Y al mismo tiempo prepara el volumen *En torno a la poesía de Quevedo* (1967)¹⁵. El 11 de mayo de 1965 envía una carta a Maldonado en la que le da cuenta de su trabajo sobre la *Antología Griega*¹⁶. A

¹² Últimamente, han vuelto a ser objeto de interés por parte de los investigadores. Véase Plata, 2000.

¹³ Crosby, 1966a.

¹⁴ Crosby, 1966b.

¹⁵ Como muestra su correspondencia y ha sido analizado por la profesora Pérez Cuenca. También empieza a recopilar datos sobre el Cancionero antequerano (cartas de 9, 13, 20 de febrero y 3 de marzo de 1965) que contiene 27 composiciones de Quevedo, fechadas entre 1626 y 1627.

¹⁶ Trabajo que puede rastrearse en cartas del 8, 10, 12, 13, 15 y 19 de junio de 1965, en las que se explican los pasos que siguió para la búsqueda de ediciones de la *Antología griega*, tanto en impresiones de la

la vista del trabajo que está llevando a cabo, creo que podemos decir que el acercamiento de Crosby a la poesía de Quevedo desmiente la afirmación que año y medio antes el propio Crosby hacía cuando escribía a Maldonado diciéndole que la poesía de Quevedo no era su especialidad¹⁷.

Tanto el estudio de las atribuciones de las traducciones de los epigramas como la consulta de versiones variantes manuscritas y el estudio de la cronología en los poemas de Quevedo se convierten en sólidos pilares a la hora de elaborar la reseña a la edición de Blecua. Sin embargo, en España, se divulga la noticia de que Crosby prepara una reseña demoledora en contra de la edición de Blecua, lo que crea una confusión absurda como puede verse en cartas cruzadas entre Crosby y Maldonado de junio, julio y septiembre de 1965¹⁸. En carta fechada el 13 de junio de 1965 en Madrid, le hace saber Maldonado:

[...] En la segunda mitad de la semana que hoy termina me ha llegado en dos o tres versiones un comentario sobre la reseña que prepara del libro de Blecua. Incluso llegué a pensar si se habría publicado cuando tan enterados parecían de su contenido. Usted me pidió reserva parcial sobre ciertos detalles pero yo la he mantenido total, absoluta y sin hacer la menor excepción ni en cuanto a personas ni en cuanto a detalles. La idea general de los comentarios que hasta mí han llegado pueden resumirse así: Crosby ha escrito, o está escribiendo, una reseña sangrienta y muy extensa del libro de Blecua; es una pena que habiendo estado en relación con él, mientras preparaba el libro, no le haya prestado la colaboración debida, reteniendo noticias e información para atacar el libro cuando éste saliese a la calle. Todo esto no puede ser sino una vil calumnia lanzada contra V. para enturbiar e incluso romper su amistad con Blecua, y para enlodar su condición moral de V., ya que no es fácil atacar su capacidad científica. [...] Ni siquiera me he atrevido a comentar el hecho con don Antonio, aunque le sé amigo de V. y de Blecua, [...]. El aspecto más enojoso es que esa canallada le está perjudicando realmente, al extenderse entre gentes que no le conocen o le conocen poco para formarse un recto juicio, al difundirse entre los malintencionados, que sólo gozan salpicando con sus bajeza a los demás [...]. Un gran abrazo de su invariable amigo: Felipe C.R. Maldonado.

El 19 de junio de 1965, desde Illinois, Crosby contesta a Maldonado:

Mi querido amigo: [...] Me ha perturbado la relación de la calumnia que anda por Madrid contra mí, y desde luego a V. le agradezco muchísimo el haber tenido la amabilidad y confianza de informarme sobre el particular. A decir la verdad, no me perturba mucho, porque cuando siga V. leyendo estas líneas, verá que es una falsificación tan fantástica que parece el colmo de lo absurdo y grotesco [...]. Antes de terminar la reseña, lo mandé a Rivers para que me diera su opinión sobre la cosa, y especialmente me dijera si le pareciera ofensiva a Blecua (no he querido nunca fiarme [de] mí mismo en estas cosas de juzgar si una cosa, que se va a publicar, parecerá ofensiva a otra persona: es que quien menos perspectiva tiene en esto es el mismo autor de la piza). Me dijo Rivers que a él le parecía muy bien, y yo entonces mandé

época como entre los manuscritos latinos de Vicente Mariner existentes en la Biblioteca Nacional por si se encontraran en ellos traducciones de epigramas donde los hubiera podido leer Quevedo.

¹⁷ En estas mismas fechas se ocupa de estudiar versiones variantes de algunos poemas, pues por entonces encarga a Maldonado que compile varios manuscritos, en carta de 18 de mayo de 1965.

¹⁸ Fechadas el 13, 19 de junio, el 6, 8, 10, 12, 17 de julio y el 28 de septiembre.

una copia esperada (copia a carbón) al mismo Blecua, y luego el original a Reichenberger en la *Hispanic Review*. Para que se entere V. de la índole de la reseña, adjunto la única copia que conservo (el original lo tiene Reichenberger, y la otra copia Blecua en Barcelona), rogándole leerla con atención. Verá que leyendo por entre las líneas (como decimos en inglés), hay defectos graves en la edición de Blecua, pero yo, antes que ofender a él, o satisfacer un resentimiento que no tengo en absoluto, preferí ofrecerle sugerencias constructivas, no crítica destructora, con el fin de ayudarle en la tarea de preparar la edición crítica de la poesía de Quevedo (que está casi completada, y a punto de entregarse al impresor, como V. probablemente sabe) [...]. Desde luego puede V. comunicar todo esto a don Antonio, y aun me haría un favor en hacerlo, previniendo que él cayera en la trampa. [...]¹⁹.

Un mes más tarde, el 16 de octubre de 1965, le pregunta Maldonado:

[...] Por cierto, ¿colaborará V. en el homenaje que se prepara a D. Antonio? Promete ser un volumen precioso y no creo que falte el quevedista número uno de los EE. UU. Lo molesto debe ser el apretado corsé de las pocas páginas concedidas a cada uno [...].

A lo que contesta Crosby en carta de 28 de octubre de 1965:

[...] Sí me invitaron amablemente a colaborar en el homenaje que se prepara para don Antonio. Pero por Dios no soy el quevedista número nada! Es V. muy amable, y le agradezco mucho sus palabras tan halagadoras. Siempre será don Raimundo Lida quien en este país sabe más de Quevedo. [...].

En 1966 salía a la luz, en *Hispanic Review*²⁰, una larga reseña de 10 páginas de Crosby a la edición Blecua de 1963. Reseña que si bien elogiaba el trabajo de Blecua, también apuntaba a la necesidad de revisar y corregir la edición divulgativa (popular) en beneficio de la edición crítica²¹. El párrafo final de esta reseña señalaba²²:

Sean cuales sean los defectos de esta edición, pueden repararse con relativa facilidad, y ninguno de ellos arruina el éxito del profesor Blecua al habernos ofrecido una edición basada en un esfuerzo consciente por buscar los textos primitivos, identificarlos con honestidad y reproducirlos con precisión, acompañados de numerosas breves y útiles notas.

¹⁹ Crosby copia los párrafos de cartas enviadas por Blecua (de 26 de enero, 30 de abril, 14 y 24 de mayo) en los que le agradece a Crosby todas las noticias, sugerencias y correcciones que le propone. Rivers (2004) explica el impacto de la reseña de Crosby a la obra de Blecua.

²⁰ Crosby, 1966.

²¹ Blecua se ocupó de preparar una edición crítica de la poesía de Quevedo desde, al menos, 1955, que terminó en 1966, según consta en la hoja introductoria de la edición fechada en Zaragoza 1955 y Barcelona 1966. Hasta la publicación del primer tomo en 1969, Blecua se dedicó a corregir y revisar su trabajo gracias a las indicaciones de distintos investigadores, entre ellos James O. Crosby, como muestra la correspondencia entre ambos y queda constancia en la hoja introductoria antes citada. Entre el inicio y el fin de la edición crítica preparó la edición popular-divulgativa aparecida en 1963, aunque desprovista de las variantes y aparato de la edición crítica.

²² Crosby, 1966, p. 337.

Tras la aparición de la reseña a la edición de Blecua, Crosby continuará con el estudio de la poesía de Quevedo como puede verse en varias publicaciones y proyectos. El primero de ellos el libro, aparecido en 1967, *En torno a la poesía de Quevedo*. En 1969 el estudio del romance «Medio día era por filo» en colaboración con Margo de Ley²³. En 1973 publica una nueva reseña a Blecua²⁴, en esta ocasión a los volúmenes I y II de la edición crítica de la poesía de Quevedo²⁵. Algunos años más tarde, en 1979, Crosby ofrece a Maldonado colaborar en el estudio del manuscrito 108 de la biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, pero, desafortunadamente, el proyecto quedó sin realizarse²⁶. En 1981 edita para un público general una antología de la poesía de Quevedo²⁷. Esta antología ofrecía al lector como gran novedad una ordenación de los poemas similar a la que leyeron sus contemporáneos, al seguir la organización en musas (*Parnaso* 1648 y *Las tres musas* 1670), y, también ofrecía, por vez primera, distintas versiones de un mismo poema, así como una representación de la presencia de series o grupos de poemas con unidad que el poeta había formado en momentos determinados de su vida (*Flores de poetas ilustres* 1603, *Heráclito cristiano* 1613), y una muestra de los poemas tardíos (1643-1645). Al final de cada poema se incluía un comentario y la anotación explicativa a pie de página²⁸. Con este motivo escribe a Maldonado el 10 de agosto 1980:

Mi querido amigo:

[...] Siempre intenté mantener cierto ritmo de trabajo, y me alentó mucho el hecho de que cuando terminó mi beca nacional en setiembre de 1979, la Universidad me concedió un permiso sabático por un año (setiembre de 1979 a setiembre de 1980). Por el otoño, confeccioné una antología de la poesía de Quevedo para la serie de Cátedra, y ahora acabo de corregir las pruebas de página; se trata de 161 poemas con muchas notas explicativas para el lector general que no está familiarizado con la literatura del Siglo de Oro español. Cuando salga, te mandaré en seguida un ejemplar.

El último trabajo de Crosby sobre la poesía de Quevedo apareció en 1986. Se trata de un estudio de la Silva *El sueño*, en colaboración con Lía Schwartz²⁹.

Si al principio de esta comunicación el maestro Dámaso afirmaba que Crosby y Blecua suponía una nueva etapa en los estudios quevedianos, creo que hoy día podemos

²³ Puede seguirse la elaboración de este trabajo en las cartas fechadas en 1965 (16 y 25 de junio; 14, 20, 24, 27, 30 y 31 de julio; 21 y 30 de agosto; 4 y 5 de septiembre) y en 1966 (20 y 25 julio). También anuncia el trabajo en Crosby (1967), p. 117.

²⁴ Crosby, 1973.

²⁵ Blecua, 1969 y 1970.

²⁶ Como se lee en cartas de 27 de junio y 16 de julio de 1979. El Ms. 108 contiene *Cómo ha de ser el privado*, el entremés de Pero Vázquez con Escamilla y las versiones de los epigramas de Marcial, publicados por Astrana Marín (51 poemas) + 71 poemas, de los cuales sólo están en el ms. 108, 52, total: 103 poemas. Lástima que el trabajo quedara sin realizar, pues nos hubiera ofrecido los puntos de vista de ambos estudiosos. Lo mismo como había sucedido con el estudio de las fuentes clásicas y bíblicas en la poesía de Quevedo, según muestra su correspondencia, pero que nunca llegó a publicarse. Este estudio que había iniciado en los años 60 fue anunciado en varias ocasiones en sus publicaciones.

²⁷ Crosby, 1981, p. 22.

²⁸ Importantes precisiones a las notas explicativas pueden verse en Arellano, 1982.

²⁹ Crosby-Schwartz, 1986.

decir que la labor de Crosby y Blecua desde los años 50 ha permitido a las generaciones posteriores explorar los aspectos más variados de la vida y obra de Francisco de Quevedo.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, *Cuaderno original manuscrito-1963*, Biblioteca de la Real Academia Española, Fondo Documental Dámaso Alonso (manuscrito autógrafo sin signatura).
- ARELLANO, Ignacio, «Notas a Quevedo (a propósito de la edición de Crosby, Poesía varia)», *Revista de Literatura*, 64, 1982, pp. 147-167.
- CAMPA, Mariano de la, «Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo xx (1): Los primeros trabajos de James O. Crosby», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Siglo de Oro (poesía y prosa)*, coord. Patrizia Botta, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Batatto Libri, 2012, vol. III, pp. 363-372.
- «La edición crítica de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 28, 2009, pp. 41-58.
- BLECUA, José Manuel, «Un ejemplo de dificultades. El Memorial “Católica, Sacra, Real Magestad”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 1954, pp. 156-173.
- CROSBY, James O., «Quevedo, the Greek Anthology, and Horace», *Romance Philology*, 19, 1965-66, pp. 435-449 (versión española en *Francisco de Quevedo*, edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 269-286).
- «A New Edition of Quevedo's Poetry», *Hispanic Review*, 34, 1966a, pp. 328-337.
- «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Aldrete», en *Homenaje al Prof. Rodríguez Moñino*, I, Madrid, Castalia, 1966b, pp. 111-123.
- *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- «Has Quevedo's Poetry Been Edited? A Review Article», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 627-638.
- CROSBY, James O. y Margo de LEY, «Originality, Imitation and Parody in Quevedo's Ballad of the Cid and the Lion (“Medio día era por filo”)», *Studies in Philology*, 66, 2, 1969, pp. 155-167.
- CROSBY, James O., y Lía SCHWARTZ, «La silva ‘El sueño’ de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, pp. 112-126.
- PLATA PARGA, Fernando, «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *Perinola*, 4, 2000, pp. 285-307.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- *Obra poética*, I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
- *Obra poética*, II, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1970.
- *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- RIVERS, Elías L., «Crosby's Impact on Critical Editing», en *Studies in Honor of James O. Crosby*, editing by Lía Schwartz, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 325-332.
- SCHWARTZ, Lía, «James O. Crosby», en *Studies in Honor of James O. Crosby*, ed. Lía Schwartz, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 11-21.

La traducción tardía del *Quijote* al portugués¹

Silvia Cobelo

Universidade de São Paulo

Este trabajo es una digresión sobre un hecho histórico: la ausencia de una traducción del *Quijote* en Portugal por 189 años.

CERVANTES EN ESPAÑOL

En 1605, en los primeros días de enero, se presenta en Madrid el libro *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* escrito por Miguel de Cervantes Saavedra. El éxito de la obra hizo que se imprimiera tres veces en el mismo año en Portugal: Jorge Rodríguez, con licencia de 27 de febrero 1605, Pero Crasbeeck con licencia de 27 de marzo y la tercera edición, desconocida hasta el siglo xx, también por Jorge Rodríguez, considerada como un nuevo 'tiraje', también con fecha de 1605. Aquí podemos observar las portadas, ofrecidas por Abreu²:

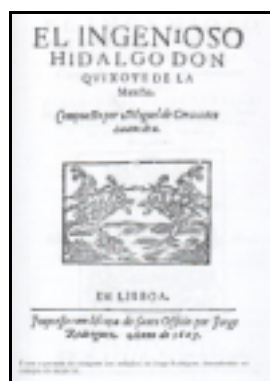
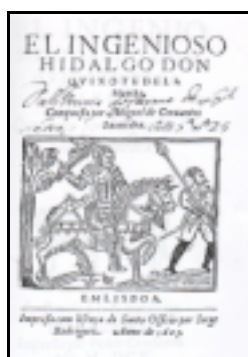


Fig. 1: Portadas del *Quijote* 1605 (Jorge Rodriguez)

¹ Parte de este artículo fue publicado en la revista *Tradução e Revista*, ver Cobelo (2011).

² Abreu, 1994, p.64-66.



Fig. 2: Portada del *Quijote* 1605 (Pedro Crasbeeck)

La hispanista portuguesa María Fernanda Abreu³ cree que las ediciones realizadas en Lisboa serían una de las mayores pruebas del éxito de la obra, y la existencia de dos tirajes con las fechas de licencias de tan próximas, revelarían una disputa para imprimir el libro en Portugal.

Esas ediciones son incluso mencionadas en el *Quijote* de 1615. En el capítulo tres, el personaje de Sansón Carrasco cuenta de don Quijote que más de 12.000 libros ya habían sido impresos, incluyendo Portugal, Barcelona, Valencia y Amberes. También dice que la obra se está traduciendo en otros países⁴. Y Sansón Carrasco no estaba muy equivocado, ya existían dos traducciones completas de la obra, una hecha en 1612 en Inglaterra y otra en Francia, de 1614. La obra fue leída en Portugal durante el período en el que estaba disponible únicamente en el idioma original: Tomé Pinheiro da Veiga, cronista del rey Felipe III, relató las festividades de la celebración del nacimiento de Felipe IV en Valladolid en junio de 1605, refiriéndose a Don Quijote y Sancho Panza. En esa crónica se incluye el «*primeiro documento da recepção produtiva do Dom Quixote com que, cronologicamente, conta hoje o cervantismo mundial*»⁵.

En 1642, dos años después de la Restauración de la Corona de Portugal, se imprime en Lisboa un texto paródico con una ilustración de dos caballeros en un duelo que se asemeja a la tapa de la tercera edición portuguesa del *Quijote* (Jorge Rodríguez, 1605). El texto consiste en seis páginas escritas en un «castellano pasado y paseado por la Rua Nova de Lisboa»⁶. En este documento, los portugueses recurrían a la figura de don Quijote para expresar el orgullo por la libertad reconquistada.

María Idalina Resina Rodrigues⁷, menciona el *Entremez de Don Quixote*, escrito en español, pero de autoría del portugués Nuno Nisceno Sutil, posible pseudónimo, incluido en *Musa Jocoza de Varios Entremezes Portuguezes e Castelhanos*, con la primera edición publicada en Lisboa por Miguel Manescal, 1709.

³ Abreu, 2006, p. 299.

⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 567.

⁵ Abreu, 2006, p. 299.

⁶ Abreu, 1994, p.70.

⁷ Resina Rodrigues, 2006, p. 175.

En 1733, Antonio José da Silva, dramaturgo nacido en Río de Janeiro, conocido por el apodo de «O Judeu», escribe una obra de teatro: *A Vida do Grande D. Quixote de la Macha e do Gordo Sancho Pança*⁸. Abreu⁹ señala el trabajo de José Ares Montes¹⁰, en el cual además de la obra de teatro de Antonio José da Silva, el investigador presenta tres entremeses relacionados con episodios o personajes del *Quijote*. El *Entremez* intitulado *o Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, escrito en 1774, de autoría anónima, una obra de teatro escrita en pliegos sueltos, parodiando el episodio de Sancho como gobernador de Barataria. Otro lugar donde el investigador portugués encuentra ecos de la lectura del *Quijote* es en la literatura de pliegos sueltos, como en el ejemplo de autoría anónima, escrito en 1741: «*leia a História de D. Quixote, que quis desafiar ao Gigante Malambruno, para o que montou naquele cavalo de pau, chamado clavilinho*»¹¹. La presencia del *Quijote* fue sintetizado en el artículo Fidelino de Figueiredo¹², autor que presenta una sátira política sobre el derrumbe del Marqués de Pombal, intitulada *Quixotada*, escrita en 1777 por el poeta satírico nativo de Lisboa, Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811).

CERVANTES EN PORTUGUÉS

En 1748 entramos en el ámbito de las traducciones de las obras cervantinas. Se publica la obra *Historia Nova, Famosa e Exemplar da Hespanhola Ingleza*, traducida por Reinerio Bocache y editada en Lisboa por primera vez por el taller de Pedro J.F.M.M. de Campos y en 1784 por el Taller de Francisco Borges de Sousa. La misma traducción se reimprimió en 1805 y 1819. También parte de una de las *Novelas Ejemplares*, la *Novela del Amante Liberal*, publicada en el taller de Antonio Gomes en Lisboa, 1788, y esa misma traducción (apenas se saben las iniciales del traductor, A. da C. de T. A y F) fue reeditada en 1817. En la página web *Caminhos do Romance*¹³, esta misma traducción fue publicada por el taller de Joaquim Thomas de Aquino Bulhões en 1815. Abreu¹⁴ señala que el traductor «*nunca usa o termo tradução, antes fazendo uso dessa ambígua paráfrase de 'tirar de alguns Livros Estrangeiros, com que formar a presente história'*» (comillas de la autora). El mismo taller de Antonio Gomes publicó en 1791, sin nombre de autor o traductor, una novela titulada *Os acontecimentos e*

⁸ La obra fue puesta en escena en 1971, 1972, 1985, 1992 y 2005 en Portugal y en Brasil en 1976 y 1977.

⁹ Abreu, 1994, p. 72.

¹⁰ Montes, 1953.

¹¹ Abreu, 1994, p. 75.

¹² Figueiredo, 1920.

¹³ Transcripción de la presentación de la página web *Cronologia do Romance*: «A cronologia abaixo pretende acompanhar a publicação de textos em prosa ficcional traduzidos para o português entre o século XVII e o XIX. A principal fonte de consulta para sua elaboração foi o inventário de A. A. Gonçalves Rodrigues. A Tradução em Portugal – tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa, excluindo o Brasil de 1495 a 1959. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. As informações sobre as obras publicadas pela Imprensa Régia no Rio de Janeiro foram extraídas de CAMARGO, Ana Maria de Almeida e MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: EDUSP, Livraria Kosmos Editora, 1993, 2. Vol. Trata-se de trabalho em elaboração, que espera contar com o auxílio de todos aqueles que localizem indicações de obras de ficção traduzidas para a língua portuguesa no período».

¹⁴ Abreu, 1994, p. 76.

Sucessos do Curioso Impertinente; e da Amizade Violada pelo mais Constante e Fiel Amigo. Extraída de una traducción de la *Novela del Curioso Impertinente*, del primer libro del *Quijote*, una edición de 1788 de la obra, todavía en español.

Los datos sobre las traducciones hechas en Portugal desde el siglo xvii hasta el principio del siglo xix demuestran que lo que sucedió con el *Quijote* no fue un caso aislado y que corresponde a una tendencia. El estudio de Rodrigues presenta 563 obras traducidas al portugués durante este período, y únicamente 18 obras son traducciones desde el español (y algunas de estas obras son francesas), confirmando las investigaciones de este trabajo¹⁵. La primera obra mencionada es *Historia das fortunas de Sempriles e Gerodamo* de Juar Enríquez de Zúñiga, traducido por Antonio Sousa da Silva, Lisboa, 1735.

LA TRADUCCIÓN ANÓNIMA

Finalmente, en 1794 aparece en Lisboa la primera traducción del *Quijote*, con el título *O Engenboso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. En la portada se encuentra la información que indica que el libro fue «*traduzido em vulgar*», pero no se proporciona el nombre del traductor. Es una edición con seis volúmenes (tres por cada libro) y con la eliminación de las tasas, dedicatorias, prólogos, poemas; en resumen, todos los textos anteriores escritos por Cervantes antes de el primer capítulo de cada libro. El segundo libro tiene el mismo título que el primero, sin el cambio de hidalgo para caballero¹⁶.

María Josefa Postigo Aldeamil¹⁷ también cree que una de las razones de la demora de una versión en portugués sería la proximidad de las dos lenguas, mucho mayor en aquella época que en la actualidad, algo que prescindiría una traducción. Segundo Rodrigues¹⁸, el *Quijote* era leído por el hombre de letras en castellano, «*língua que não precisava traduzir*», un dato significativo para la discusión propuesta en este artículo.

Francisco da Gama Caiero¹⁹ proporciona el texto publicado en el *Gazeta de Lisboa* el 27 de diciembre de 1794, y narra el lanzamiento de esta traducción:

¹⁵ Otras obras traducidas del español, Segundo Rodrigues: *Celestina* fue traducida del francés, traductor anónimo. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1819. *O Evangelho em triunfo, ou historia de hum Philosofo desenganado*, 1802-1803. *Evaristo e Theodora, ou o Castello de Clostern*. Traducido por D. Francisco Grimaud de Velaunde. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1826. *A filosofia por Amor, ou Cartas de dous amantes apaixonados e virtuosos*. Traducido del español de una obra de Rousseau, *Nouvelle Heloise* (1765), Barcelona, 1805. *Lazarosinho de Tormes*. Traducida por Antonio de Faria Barreyros. Lisboa: Taller de Bernardo da Costa de Carvalho, 1721 y reeditada en 1786. *A mulher feliz, dependente do mundo e da fortuna, por filosofo incógnito*. Traducida por el traductor de "Viajante Universal", Lisboa: Rolland, 1807. *Raimundo e Marianna*. Novela española traducida del francés por Manoel Maria Barbosa du Bocage. Lisboa, 1819. *Vida e açoens celebres e graciosas de Gusmão de Alfarache atalaia da vida humana* de Matheo Alemán, Porto: Taller de Antonio Alvarez Ribeiro, 1793. *Historia das fortunas de Sempriles e Gerodamo* de Juar Enríquez de Zuniga, traducida por Antonio de Sousa da Silva. Lisboa, 1735. *Vida e aventuras de Sancho Cravena, ou o homem de sete officios*, 1804. *Vida e sucessos do prodigioso de Sevilha*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1819.

¹⁶ El título de la obra en el primer libro es *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y en el segundo libro el hidalgo es intitulado caballero: *El ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha* (1615).

¹⁷ Postigo Aldeamil, 1999.

¹⁸ Rodrigues, 1951, p. 3.

¹⁹ Gama Caieiro, 1980, pp. 28-29.

Saio à luz o *Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, traduzido em português, em 6 vols. [...] Esta obra, vertida em todas as línguas das nações cultas da Europa, de justiça aparece agora na nossa, para recreio e instrução dos Portugueses: ela é a primeira entre todos os Romances Cômicos, já pelo gosto, simplicidade e graça, já pela pureza e natural do estilo, já pela verdade dos retratos, já pela arte de narrar e misturar as aventuras sem nada estragar, e já, sobretudo, pelo talento de instruir divertindo; achando-se a cada pagina cômicos quadros, judiciosas reflexões, e tanta arte que todos os Sábios lhe tributam o merecimento da originalidade.

Postigo Aldeamil²⁰ sugiere un nombre muy plausible para este traductor, hasta hoy anónimo:

É, em finais do século XVIII, que se começa a sentir a necessidade de ler a obra traduzida e se publicam seis pequenos volumes de tradutor anónimo que podia muito bem ter sido realizada por Francisco Rolland, o autor de *Adágios, provérbios, rifões e anexins da Língua Portuguesa*, volume também publicado pela Typografia Rollandiana em 1780 (cursiva de la autora).

La misma página web *Caminhos do Romance* antes citada indica una edición del Quijote en portugués de 1830, publicada en París por Aîné Pillet, en ocho volúmenes, con el título *O engenheiro fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. También en este caso no hay ninguna indicación de un traductor.

Guilherme G. Oliveira Santos²¹ afirma que «[...] a edição de 1830 é muito rara e pouco acessível, e os cervantistas portugueses são, infelizmente, quase tão raros como a edição de 1830». Él describe la edición francesa, la primera traducción al portugués ilustrada, adornada con 25 ‘Estampas Finas’, y confirma que es una «reprodução *ipsis litteris* da edição da Typografia Rollandiana, [...]» (cursiva del autor). En 1853, la Typografia Universal publica la misma traducción anónima de 1794 (y 1830), pero con el cambio ortográfico de la época y otro título, *História de D. Quixote de la Mancha*, ilustrada con grabados firmados apenas con el nombre Martí. En un solo volumen, el segundo libro se intitula ‘Parte Segunda’. Cañete²² cita otra edición de la misma traducción anónima, publicada en Oporto, Portugal en 1858²³. Presentamos las portadas de la edición de 1794 y de 1853, retiradas del facsímil disponible en línea.

²⁰ Postigo Aldeamil, 1999, s.p.

²¹ Oliveira Santos, 1981, pp. 37-38.

²² Cañete, 2003, p. 190.

²³ Lamentablemente, en ninguno de los dos artículos la profesora de la Universidad de Extremadura ofrece más datos sobre esa edición de Oporto en 1858 y no se encontró ninguna otra mención en la literatura sobre el tema. Contactado vía correo electrónico, Cañete prometió enviar una referencia, pero hasta ahora no sucedió.

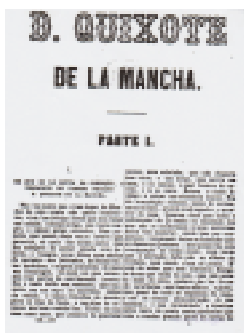


Fig. 3: Portada del *Quijote* de 1794 Fig. 4: Portada del *Quijote* de 1853

LA TRADUCCIÓN FIRMADA

En 1876, surge en Lisboa, después de 271 años de la primera edición del *Quijote* en 1605, la primera traducción firmada en portugués. Es hasta el día de hoy la más editada y reimpresa²⁴ traducción del *Quijote*, iniciada por el Vizconde de Castilho, seguida por el Vizconde de Azevedo y finalizada por Pinheiro Chagas. Es considerada como la primera edición monumental de la obra en Portugal, reproduciendo nada menos que las famosas ilustraciones de Gustave Doré. Esa traducción fue promocionada por la Companhia Litteraria do Porto. Sobre esa traducción es interesante conocer la opinión de Jorge Peixoto, citado por Abreu²⁵:

[...] nos meados do século XIX, as traduções dos viscondes de Castilho e de Azevedo, Pinheiro Chagas [1876-78] e de Benalcanfôr [1877] marcam um novo rumo neste capítulo. São tradutores escrupulosos e de prosa escorreita. Levados talvez pela inferioridade em que viam as nossas letras no capítulo das traduções do Quixote ou ainda tentados pelo belo exercício que tal poderia constituir, realizaram trabalho de largo merecimento. [...] ‘as traduções subsequentes vão todas entroncar’ na de Castilho-Azevedo-P.Chagas’ (comillas de la autora).

UN PORTUGAL CASTELLANO

El bilingüismo luso-español perduró en Portugal, según Teyssier²⁶, entre mediados del siglo XV y finales del siglo XVII. El español era un segundo idioma para los portugueses cultos, situación que duró hasta finales del siglo XVII, cuando el español pierde el título de ‘lengua de cultura’ y es remplazado por el francés.

Bueno²⁷ reporta el uso del español por muchos escritores, a punto de ser publicado en Madrid en 1890, un *Catálogo Razonado, Biográfico y Bibliográfico de los Portugueses que escribieron en castellano*. Teyssier investiga autores portugueses que

²⁴ Dato confirmado en Portugal por Abreu (1994, p. 255) y en Brasil 67% de las 72 ediciones / reimpresiones son de la traducción Vizcondes / Chagas, ver catálogo completo y tablas en Cobelo, 2009, pp.118-120.

²⁵ Abreu, 1994, pp. 84-83.

²⁶ Teyssier, 1982, p. 37.

²⁷ Bueno, 1967.

escribieron en español, como Gil Vicente (1465-1580), Sá de Miranda (1481-1558), Luis de Camões (1524-1580), Francisco Manuel de Melo (1608-1666) y Jorge de Montemayor (1520-1561). Existiría un ‘castellano de Portugal’, donde el lusismo se insinuaba en muchos aspectos: era un español muy peculiar, pronunciado con acento local, con una morfología y una sintaxis que a menudo se apartaba de la norma del país vecino.

Como el bilingüismo parecería terminar en el siglo xvii y la primera traducción del *Quijote* es de finales del siglo xviii, hay un intervalo de un siglo para entender la falta de una traducción al portugués de la gran obra de Cervantes, retrasada por casi doscientos años. Una de las explicaciones más plausible es la similitud aún conservada entre los dos idiomas, proveniente del propio origen de cada uno de los mismos.

CONCLUSIÓN

Para Aubert²⁸ «a diversidade é a própria justificativa, a razão de ser da tradução. Não fossem diversos os códigos, as culturas, os momentos históricos, os homens, não haveria motivo para se traduzir» y, en el mismo sentido, Amparo Hurtado Albir²⁹ afirma que

se traduce porque las lenguas y las culturas son diferentes; la razón de ser de la traducción es, pues, la diferencia lingüística y cultural. [...] Se traduce para alguien que no conoce la lengua, y generalmente tampoco la cultura, en que está formulado el texto escrito. [...] La finalidad comunicativa de la traducción, nacida de la necesidad de comunicación para subsanar la barrera de la diferencia lingüística y cultural, es crucial en la reflexión sobre la traducción (itálicos de la autora, aquí subrayados).

Cinirão³⁰ propone dos aspectos de la proximidad lingüística que facilitarían la lectura. La primera es la similitud léxica (un gran número de cognados comunes), el segundo, la similitud entre los sistemas gramaticales y sintácticos. Estos dos aspectos facilitan la comprensión de una persona monolingüe, incluso antes de su exposición a un aprendizaje formal. Según la autora, el portugués funciona muy bien como una base transferible al español, resaltando ser en la lengua escrita culta el registro en el cual los idiomas portugués y español parecen estar más cercanos.

Richman³¹ concluye que los idiomas no solamente se asemejarían en el léxico, sino también en los nuevos sentidos y formaciones impuestas en las mismas palabras latinas. El autor señala que el portugués sería más conservador, manteniendo un mayor número de rasgos arcaicos, y señaló que la afinidad del español y el portugués sería mucho mayor en la forma escrita que en la hablada.

Antoine Berman³² discute la influencia del bilingüismo y la ‘lengua de cultura’ dentro de un sistema lingüístico, en este caso el alemán. Berman explica cómo el bilingüismo cultural obstruyó la concepción de las traducciones:

²⁸ Aubert, 1993, p. 76.

²⁹ Hurtado Albir, 2007, pp. 28-29

³⁰ Cinirão, 2006, pp. 69-72.

³¹ Richman, 1975.

³² Berman, 2002, pp. 265-266.

Assim, o bilinguismo cultural bloqueará, ao mesmo tempo e durante um longo período, o desenvolvimento literário da língua materna e o das traduções. Pois esse bilinguismo não significa uma abertura para o estrangeiro, mas antes o fato de ser dominado por este último. Tão logo a língua materna se afirma como língua de cultura, a comunidade que se define por ela pode pensar em *traduzir* línguas estrangeiras em vez de as falar. Inversamente, a língua materna não pode se afirmar como língua de cultura enquanto não tiver se tornado língua de tradução, enquanto aqueles que a falam não se interessarem por quem é estrangeiro (itálicos del autor).

Es muy interesante ese punto de vista el bilingüismo no significar una apertura al extranjero, sino la dominación de este último, con la consiguiente perturbación del flujo regular de traducciones en el universo editorial.

Es posible que ya existiera en Portugal una «*noção ou fantasia de uma única meta-língua ibérica*»³³. Así, mientras que esa noción persistió, no surgió la necesidad de una traducción al portugués, ni tampoco un traductor o un editor que le pareciera ser imprescindible verter el *Quijote* al portugués y tornar las aventuras y desventuras del caballero andante y de su fiel escudero, accesibles al universo de todos los lectores de habla portuguesa.

Referencias bibliográficas

- ABREU, Maria Fernanda de, *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- , «O *Quijote* na voz dos escritores portugueses», en *Dom Quixote – A letra e os caminhos*, ed. Maria Augusta da Costa Vieira, São Paulo: EDUSP, 2006.
- AUBERT, Francis Henrik, *As (In)Fidelidades da Tradução*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- , «Globalização, o Idioma Castelhana e a Tradução no Brasil», *Revista da APEESP*, São Paulo, 1995-1997, pp. 11-15.
- BERMAN, Antoine, *A prova do estrangeiro*, traducido por Maria Emília Pereira Chanut, Bauru, EDUSC, 2002.
- BUENO, Francisco da Silveira *A Formação Histórica da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Saraiva, 1967.
- Caminhos do Romance*, [en línea], <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/cronologias/traducao.htm>, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- CAÑETE, Carmen M^a Comino Fernández de, «Primera aproximación al Vizconde de Benalcanfor y a su traducción de Don Quijote de la Mancha» en *Actas del I Congreso de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español, (A.L.E.E) (Palma de Mayorca, 26, 27 de noviembre de 2003)*, Universitat de les Illes Balears, 2006, pp. 190-195, [en línea] <http://www.emblematica.com/alee/actas.pdf>, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, Edición del IV Centenario, São Paulo, Prol Gráfica, 2004.
- , *Historia de D. Quijote de la Mancha, Traducción* anónima, Lisboa, Typografia Universal, 1853, [en línea], http://books.google.com.br/books?id=rxkPAAAAYAAJ&dq=Historia+de+D.+quixote+de+la+mancha+1853&source=gbs_navlinks_s, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].

³³ Aubert, 1995-1997, p. 13.

- , *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Traducción anónima, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1794, [en línea], <http://books.google.com.br/books?id=troGAAAAQAAJ&pg=PP11&dq=dom+quixote+1794&ei=AGvrSvujB5KWzgSWuaG3Dw#v=onepage&q=&f=false>, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- CINTRÃO, Heloísa Pezza, *Colocar Lupas, Transcriar Mapas – Iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em nível básico de espanhol como LE*, São Paulo, FFLCH-USP, 2006. Tesis doctoral [en línea], <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08082007-145636/pt-br.php>, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- COBELO, Silvia, *Historiografia das traduções do Quixote publicadas no Brasil - Provérbios do Sancho Pança*, Tesis de Maestría, São Paulo, FFLCH/USP, 2009, [en línea], <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-02022010-140637/pt-br.php>, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- , «Os tradutores do *Quixote* publicados no Brasil», *Tradução em Revista*, 8, 2010, pp. 1-36, [en línea], http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- FIGUEIREDO, Fidelino de, «O tema do Quixote na Literatura Portuguesa do Século XVIII», *Revista de Filología Española*, 1920.
- GAMA CAIERO, Francisco da, *Livros e Livreiros Franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX*, Coimbra, Coimbra Editora, 1980.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y Traductología – Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- MONTES, José Ares, «Don Quijote en el teatro portugués del siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, 1953.
- OLIVEIRA SANTOS, Guilherme G. de, *Ao redor de duas Edições do 'Dom Quixote de la Mancha'*, Lisboa, Livraria Portugal, 1981.
- POSTIGO ALDEAMIL, Maria Josefa, «Os provérbios de Don Quijote de la Mancha nas traduções em português». *Actas del VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Rio de Janeiro, 1999)* 1999, s.p, [en línea] <http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Osproverbiosdonquixote.htm>, [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- RESINA RODRIGUES, Maria Idalina, «Vícios e virtudes da imaginação: El Quijote no teatro Português», *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, 3, 2006, pp. 173-186, [en línea], [ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3758.pdf](http://letradas.up.pt/uploads/ficheiros/3758.pdf), [fecha de consulta: 25 feb. 2012].
- RICHMAN, Stephen Herbert, *A Comparative Study of Spanish and Portuguese* Michigan, University of Microfilms, Inc., 1965.
- RODRIGUES, A. Gonçalves, *A Novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951.
- TEYSSIER, Paul, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Editora Livraria Sá da Costa, 1984.

Entre sátira y política, la figura del arbitrista en el siglo XVII

Shai Cohen

Universidad de Navarra

Antes y durante cualquier crisis económica solemos decir que las señales están presentes y sólo había que leerlas. Durante el siglo XVII sucedió algo parecido. Las señales anunciaron a quien quiso escuchar que los hombres de negocios sufrían del mismo síndrome de avaricia progresiva y los políticos se mostraban incapaces frente a su propia ambición presuntuosa. A pesar de que en aquella época no se publicaron diariamente llamativos y alarmantes títulos en los periódicos, sí que la tinta y el papel sirvieron para que un grupo de personas compartieran su opinión con el público interesado y con los dirigentes del país. A estas personas, les llamaron arbitristas. A continuación les propongo un análisis de la figura del arbitrista, su importancia y su influencia en la época.

Entre los que conocen esta denominación, el arbitrista suele aparecer con una fama ambigua, por un lado, una persona aprovechadora del mal del país y, por el otro, un ciudadano preocupado por el futuro de su patria. ¿Podemos, entonces, calificar el arbitrista como bueno o malo? ¿Gozaban de influencia mediante la sociedad? En cuanto al Conde-Duque, ¿qué papel desempeñaban los arbitrios en las decisiones político-económicas?

El análisis abarcará un esquema de dicha situación durante la época tratada y un examen de la figura del arbitrista incluyendo un vínculo entre su intervención económica y su entendimiento socio-literario. Desde el punto de vista político-literario, existe una fuerte crítica contra el Conde-Duque de Olivares, donde se puede notar la función recíproca entre la literatura satírica y los acontecimientos socio-políticos.

Primero hay que recordar que la situación económica en España del siglo XVII es de un reino decadente con graves problemas al nivel macroeconómico. Entre éstos se destacan la producción nacional total, los pagos, la tasa de inflación, la renta del país y

el mercado laboral. Sin embargo, el principio de tales problemas se mide mediante el nivel microeconómico, es decir, desde un nivel pragmático de los agentes económicos del país, una determinación de precios de bienes, varias decisiones que intentan llegar a la maximización del provecho por los agentes gubernamentales y económicos y las variaciones de beneficios y rentas.

Ahora bien, en cuanto a la figura del Arbitrista no me atreveré a proponer una caracterización ya que todo lo que se puede decir no sería sino parafrasear a Jean Vilar en su importante obra *Literatura y Economía* (1973). Sin embargo, los aspectos más interesantes son las distintas perspectivas y la ambigüedad sobre estos personajes polémicos, no por su carácter, sino por su labor. De un lado, algunos de los políticos y sus colegas en los distintos sectores han apreciado su patriotismo, sus buenas intenciones y su sabiduría y del otro, han ridiculizado su optimismo, su vanidad y hasta su soberbia y avaricia frente al poder real. Incluso, a veces parecía como una expresión desesperada del pueblo y de los literatos conforme al empeoramiento y el sentido de desamparo y de impotencia del y frente al estado, un sentimiento de abandono del pueblo.

Los arbitristas querían llevar a cabo el proyecto de transformar la economía a una que formara parte de la ciencia poética¹. No obstante, siempre donde hay nobles intenciones, se puede encontrar viles personas, así que surge la pregunta: el arbitrista, ¿bueno o malo?

García Guerra reclama que en el siglo xx la interpretación del arbitristismo no es unívoca. No obstante, se puede estar en desacuerdo con el término, ya que no se trata aquí de diferentes opiniones en cuanto a su papel social o a su actividad político-económica. El desacuerdo, o la dicotomía varía según cada historiador respecto al beneficio de tal función. Es decir, una marginación bastante notable se muestra entre los del siglo xix hasta la segunda mitad del xx (Colmeiro, Cánovas del Castillo, Marañón) y los de la última mitad del siglo xx (Vilar, Dubet, Elliott, García Guerra, etc).

Así que, para debatir el problema, primero se puede suponer que el arbitristismo es una técnica². O sea, una persona puede utilizar una técnica para el mal, es decir para su provecho personal, o, para el bien, buscando el bien común. Del mismo modo, uno puede utilizar la técnica con buena intención pero empleándola torpemente. O sea, es el arbitrista que hace buen o mal uso de una técnica. Un arbitrista podía haber propuesto un remedio, pero más que para curar la economía del país, para un posible cuatro por ciento que recibiría del monarca en el caso de que su arbitrio fuera aplicado. En tal caso, se puede decir que es mal arbitrista refiriéndose a que es un arbitrista mal intencionado y hace mal uso de la técnica. Siguiendo este pensamiento, Dubet hace surgir el problema del conflicto de interés. La investigadora francesa nos aconseja que para verdaderamente intentar y entender la figura del arbitrista, hay que separar el prejuicio que se estableció contra ellos y concentrarse en su producción y en la lógica interna de sus escritos. Un ejemplo que ella propone es el de los arbitristas Valle de la Cerda y Oudegherste. A los dos les denominaban «valiosos economistas», aunque sus consejos servían su propio

¹ Término aristotélico, Ricardo Crespo, 2006, lo utiliza para calificar la economía actual.

² La idea proviene de una conferencia de Miguel Alfonso Martínez, «Técnica y crematística en Aristóteles».

interés económico³. Sin embargo, parece que de más modo general, fue el caso contrario.

¿Cuáles fueron los temas que regían la opinión de la mayoría de los arbitristas? Una idea recurrente era la prohibición de sacar oro y metales preciosos del país⁴. La idea de sacar el oro del país significa perder riqueza sólida, fija, inmueble. Es el único valor que no cambiará con cualquier ondulación en el mercado monetario y real.

Otro tema preferido era el problema de la distribución de producción de la riqueza. Es decir, remediar la situación por el uso de la economía aplicada más que la teoría, lo que significa una implicación más fuerte en el factor productivo que distribuido⁵. Es mejor generar economía que distribuir la existente. El problema en aquella época era que los nobles no querían invertir en técnicas agrarias nuevas para tener más producción. Todo su esfuerzo se destinó a mantener su nivel de vida, por supuesto sobre el doble esfuerzo de los hambrientos campesinos, a los que el pago de los impuestos les resultaba cada vez más difícil.

Luego, la decadencia en la mano de obra, el desprecio hacia el trabajo. Los arbitristas reconocieron este problema como uno de los problemas anclados en la sociedad de modo erróneo. Colmeiro cita un escritor anónimo diciendo: «El metal más necesario, más noble, más preciso y más seguro que ha habido y ha de haber, es el sudor de la frente [...], y donde faltare este metal, no pueden tener permanencia el oro y plata, porque solo el sudor particular es moneda universal del mundo»⁶.

Una parte importante en los arbitrios fue dedicada a los gastos exagerados de los nobles y de la familia real. Lisón y Biedma, quien escribió *El Tapaboca que Azotan*, consagra parte de su análisis a los gastos reales calculando que la reina gasta cada día 2016 reales que suman al año a 735.840 reales. Según él, de dicha suma se puede ahorrar por lo menos la cuarta parte, que son 183.500 reales que corresponden a 2.400.026 ducados. Hay que moderarse, afirma el republicano, el respeto del pueblo es hacia la grandeza y la dignidad de los señores y los nobles y no por el número de criados o vestidos que tengan.⁷

El arbitrista está considerado como un eje girador entre la literatura y la política económica. Según Perdices de Blas, uno de los mejores ejemplos de la capacidad literaria en los servicios de la propaganda es el *Chitón de la Tarabillas* (1630), que trata de complejos problemas monetarios que ni Quevedo, su autor, ni los literatos corrientes entendían fácilmente. García de Paso define a Quevedo en el *Chitón* como «poeta metido en teórico de las finanzas. [...] Antes, —dice de Paso—, en 1609, el padre Mariana había desarrollado una teoría monetaria que explicaba con claridad lo que

³ Dubet, 2009, pp. 5-6.

⁴ Se puede recordar también que durante las expulsiones, sobre todo judía, los Reyes Católicos prohibían en el Edicto de Granada de 31 de marzo de 1492, que los expulsados sacaran oro y metales preciosos. De hecho, sólo los que podían pagar el soborno a los oficiales en las fronteras lo hacían (es curioso ver que aun hoy en día, la idea que tienen los inversores o la opinión más general en el mundo económico sigue siendo igual, pensando que la mejor y la más fiable manera de guardar el valor de su dinero es comprar oro).

⁵ Guerra, 2005, p. 187. Nota que es información de Perdices de Blas, Luis, *La economía política de la decadencia de Castilla en el siglo XVII. Investigaciones de los arbitristas sobre la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones*, Madrid, Ed. Síntesis, 1996.

⁶ Colmeiro, 1965, p. 812.

⁷ Astrana Martín, 1945, p. 602.

ocurriría veinte años después. Quevedo lo interpreta la devaluación de 1628 como un éxito del Conde Duque de Olivares y Felipe IV, y culpabiliza de todos los males a los reyes anteriores y a los herejes extranjeros»⁸. Blas concluye parafraseando al economista Keynes que a veces los literatos escriben de economía pensando que no tienen la necesidad de fríos análisis económicos pero sí que tienen influencia sobre el popular⁹.

En la literatura del Siglo de Oro, varios literatos se referían a la figura del arbitrista en sus obras. Vilar afirma que la figura del arbitrista se manifestó con personajes que atraían la comicidad y la risa a partir de 1613 con el *Coloquio de los Perros* de Cervantes y aparece en una veintena de grandes textos y una decena de alusiones¹⁰. «La ficción cobra finalmente todo su auge en el gran género de la comedia» afirma Vilar hablando del paso a ser presentado en el entremés. En Cervantes, el término *arbitrismo* apareció con el sentido de «remedio propuesto a los problemas del Rey». Esta significación se agudiza entre 1620-1636 con Quevedo y *La hora de todos* y en 1650 en Moreto, Gracián y Polo de Medina.¹¹ Es interesante ver que la figura del arbitrista no llegó a la altura de protagonistas claves en la literatura española como por ejemplo: el pícaro, el médico, el juez, los astrólogos, las ramerías etc.¹² Aunque el arbitrista en el *Guzmán de Alfarache* (1604) provoca la figura del pícaro-arbitrista¹³ con una crítica en forma de risa del monarca y del gobierno¹⁴.

Dice Colmeiro: «Los discretos perseguían a los arbitristas y les asestaban los dardos agudos de la sátira que tal vez hiere más cuando se maneja con ingenio y el asunto se presta a las armas de lo ridículo, que los discursos nutridos de la mejor doctrina y el estilo grave y sentencioso»¹⁵. Al contrario de una sátira de índole social, recurrente en poesía y representaciones teatrales, cuando se expresa de boca de los arbitristas, la sátira suele acompañar situaciones de trastorno político y crisis económicas. Además, en toda sátira había cierto aspecto de finalidad moral¹⁶ pese a que no se enfocaba en catástrofes sociales.

Un último aspecto literario importante es la intertextualidad que forma parte de la producción y la experiencia humana como proceso de transmisión de la epistemología que parece imprescindible para solucionar problemas en la sociedad¹⁷. Es parte del proceso micro-level que permite la transmisión del conocimiento en forma del lenguaje, la comunicación de un individuo al otro, de un individuo al grupo y del grupo al

⁸ García de Paso, 2002, p. 361.

⁹ Perdices de Blas y Santos Redondo, 2006, pp. 28-29.

¹⁰ Vilar, 1973, p. 15

¹¹ Vilar, 1973, p. 32

¹² Vilar, 1973, pp. 147-148.

¹³ Vilar dice que al principio, alrededor de 1588, fueron los arbitristas los que proponían asientos o estancos. Más tarde, a partir de 1600, era la figura del *gracioso-arbitrista* quien facilitó la confusión y fomentó aún más esa opinión. (Vilar, 1973, pp. 250-251).

¹⁴ Vilar, 1973, pp. 66-67.

¹⁵ Colmeiro, 1965, p. 1182.

¹⁶ Vaíllo y Valdés, 2006, p. 37.

¹⁷ Esta parte está inspirada del artículo postulado en la web por Aguirre Romero.

individuo¹⁸. Los arbitristas son, en este ámbito, la máxima manifestación de este hecho. Elliott afirma que Cellorigo fue el precursor de los más influyentes y su obra *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España* (1600) ha sido la fuente de muchos plagios y sus ideas fueron tomadas y retomadas en múltiples arbitrios¹⁹.

Rivero García evoca como ejemplo a Lisón y Biedma y considera el hecho de que el arbitrista vivió en cierta época, había visto ciertas cosas y había leído muchos escritos. Toda esta información, dice, fue absorbida en él, procesada y transformada en su biografía, saliendo en forma de arbitrio²⁰. De hecho, Lisón eligió el camino de arbitrista para apaciguar su frustración del sistema burocrático, escribiendo directamente al Rey y como dice Villar «Lisón est en droit de supposer que le Roi mal informé n'a pas saisi toute la portée de sa fameuse proposition aux Cortès»²¹.

Pero «no podemos separar el pensamiento político del pensamiento económico» dice García Guerra. Parece evidente que un gobierno que fortalece la economía será un buen gobierno, que un gobierno que falla con sus medidas económicas no será apreciado. En el mismo modo, un mal economista no puede ser un buen político pero la pregunta es si un buen político debe ser un buen economista. Es el caso del Conde-Duque de Olivares. Sería interesante preguntarse a continuación ¿qué influencia tuvieron los arbitristas en las decisiones de Olivares? ¿Fueron los arbitrios tratados y considerados por él al dirigir el imperio? ¿Aplicó sus consejos en su labor?

Elliott dice que Olivares probablemente leía y consultaba los escritos de los arbitristas y quizá por falta de tiempo no pudo estudiarlos más profundamente²².

Olivares estaba muy preocupado por las necesidades económicas que exigían sus planes²³, por ende, intentó hacer todo lo que pudo para conseguir más, a menudo en medidas que resultaban desastrosas (i.e. la bajada del vellón, satisfacer al pueblo causando pérdidas a los mercaderes²⁴). De hecho, Olivares sí que retomó algunas ideas expuestas en varios escritos. Sin embargo, las implantó desde su punto de vista y no siempre del mejor modo. Elliott afirma que el Conde-Duque no recibía reflexiones que «disintiesen de las premisas por él establecidas»²⁵.

Un ejemplo de comunicación entre el Conde-Duque y los arbitristas es el caso de la supresión de los puertos secos y de la aduana intropeninsular. Algunos arbitristas se quejaban por la distancia que había entre los puertos después de la supresión pero Olivares respondió a tal oposición con la respuesta de siempre, diciendo: «porque

¹⁸ Es, en cierto punto, el Dialogismo de Bajtín. Como por ejemplo la translingüística que relaciona el lenguaje individual con el social, que en los escritos no solamente existe una estructura literaria, sino se genera una estructura en relación a la primera. Un hecho que se destaca mucho con el caso de los arbitristas.

¹⁹ Elliott, 1991, p. 108.

²⁰ Rivero García, 2003.

²¹ Vilar, 1971, p. 273.

²² Elliott, 1991, p. 128.

²³ Gelabert, 1998, p. 279. Habla de las necesidades de la Corona y la preocupación de Olivares de las Haciendas.

²⁴ En Noticias de Madrid, relata el autor anónimo que en el 27 de septiembre 1627 «se publicó la pragmática y la tasa de los precios de las mercaderías salarios y jornadas», causó mucho descontento entre los mercaderes y debilita el comercio. Noticias de Madrid, 1942, p. 165).

²⁵ cartas y memoria de Olivares de Elliott, 1991, tomo II, p. 65.

verdaderamente los españoles rústicos o de moderado discurso, lo que no ven luego desconfían dello»²⁶. El arbitrista converso portugués, Manuel López Pereira, ha influido a Olivares en 1624 con la creación de un nuevo régimen con la Junta de Comercio, estableciendo compañías, llamadas Almirantazgo. Eran compañías de comercio internacional. Sin embargo, las iniciativas de Olivares para resucitar el comercio español fracasaron en 1630²⁷.

En otro caso, Olivares, en el *Memorial sobre las Mercedes*, se apoya en el programa propuesto por Lisón quien propuso una moderación en los gastos del Rey²⁸. El hecho de que Lisón fue desterrado en 1627 y acabó viviendo en Francia provoca cuestiones sobre la verdadera influencia que tuvieron sus arbitrios. Cito a Vilar: «Cela repose implicitement la question essentielle à propos de Lisón y Viedma: quel danger réel son style et son programme d'opposition pouvaient constituer pour Olivares? Négligeable?, ou trop inquiétant pour être affronté à visage ouvert? Quelle place, quelle importance faut-il attribuer à ce personnage que la volonté d'un ministre tout puissant, les pressions d'une censure littéraire et la solidarité d'un vaste milieu courtisan ont réussi à effacer pratiquement du souvenir historique?»²⁹. Para él, el marco de oposición a la dictadura del valido bajo el reinado del Felipe IV era importante³⁰.

Se puede resumir diciendo que dentro de una economía desmenuzada, que llevó a la ruina a uno de los más poderosos imperios en la historia moderna, surgieron algunos valientes para denunciar tal política económica interesada y descuidada. Tras años de caprichos en los que los españoles yacieron sobre las riquezas extraídas del nuevo mundo, ya no sabían cómo enfrentar los problemas, en parte por la soberbia del valido que no tenía en cuenta otras soluciones posibles. ¿Qué lugar, entonces, tuvo la literatura en general y los arbitristas en particular en la acción político-económica?

La respuesta, nos la dan Ramos y Santos, diciendo «Las grandes obras de la literatura conforman las ideas económicas de la opinión pública tanto o más que los textos de los profesionales»³¹.

No obstante, es difícil asentir si los arbitristas dieron voz al pueblo. La general deducción del estudio de esta figura controvertida es que la mayoría lo hicieron no para el pueblo pero sí pensando y actuando a favor de él. Pero no cabe duda en el hecho de que el arbitrista inspiró a lo largo del siglo XVII personajes periféricos en obras literarias, sobre todo obras de risa que buscaban enfatizar la sátira y la crítica³². Además, su influencia en las decisiones políticas, incluso con la figura del privado, es incuestionable. Más aún, informaciones que se encuentran en los libros de investigación como hechos históricos están basadas o inspiradas por escritos de arbitristas.

²⁶ Elliott y de la Peña, 1978, p. 141.

²⁷ Elliott y de la Peña, tomo I, p. 47.

²⁸ Elliott y de la Peña, 1978, p.4. Un ejemplo se ha mostrado con la crítica de Lisón en cuanto a los gastos de la reina en la respuesta al Chitón.

²⁹ Vilar, 1971, p. 290.

³⁰ Vilar, 1971, p. 269.

³¹ Ramos y Santos, 2003, p. 1. Cita tomada de la conferencia de Allende Portillo, Toledo, 2010 titulada Literatura, Cine y Música como material didáctico para la Historia económica.

³² Conforme a la escritura en aquella época, no se puede igualar y asimilar este hecho con un desprecio. El simple hecho de que la vida figurativa del arbitrista recibió existencia fuera de su propio ámbito económico, muestra un éxito importante.

Los escritos de los grandes economistas

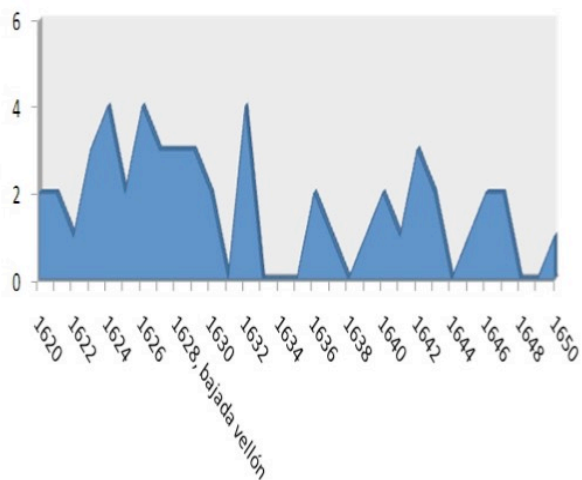
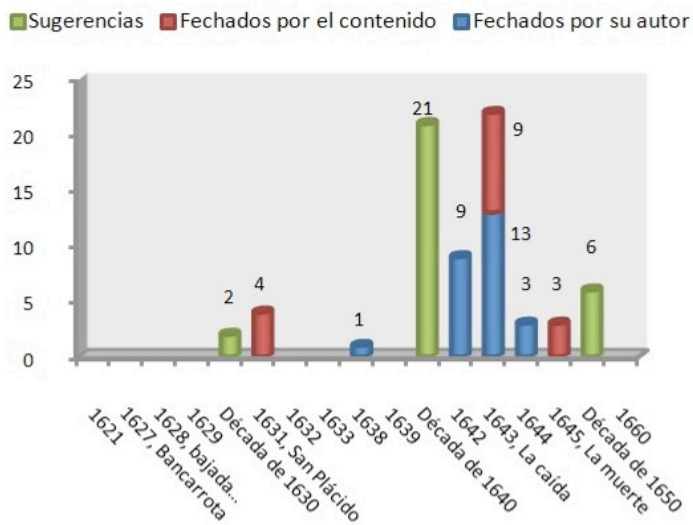
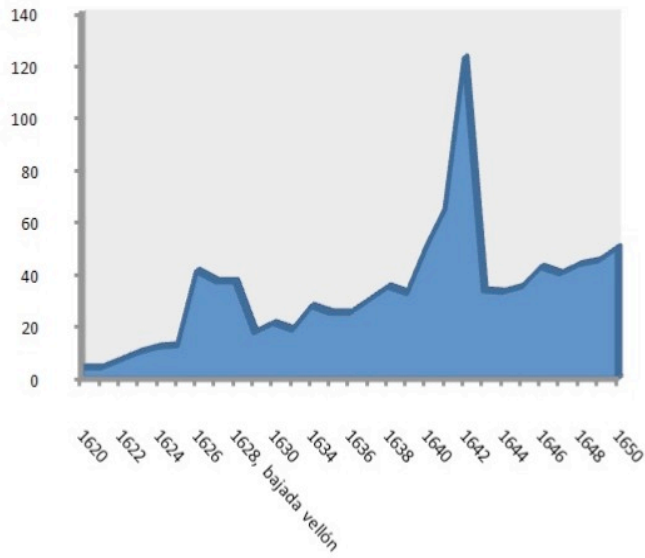


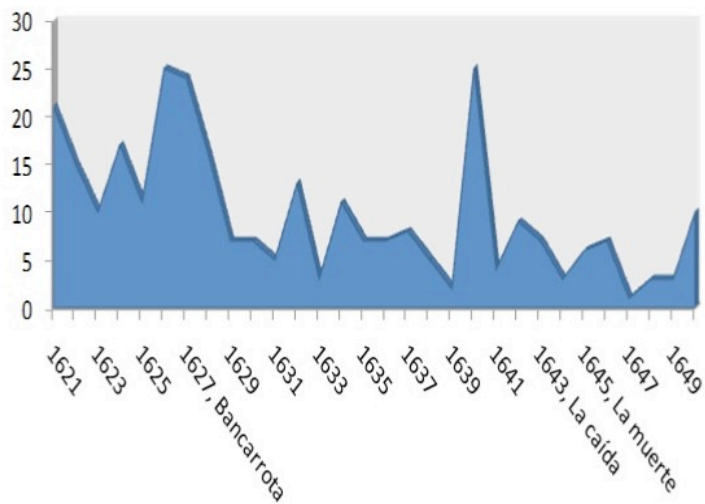
Gráfico cuantitativo de escritos satíricos



La inflación con la moneda de vellón en Castilla



Registro de arbitristas, economistas y reformadores según C. Calderón



Mediante los gráficos se puede ver el vínculo entre la situación socio-económica del país y la literatura satírica y arbitrista (años 1626-1628, la bajada del vellón³³, años 1640-1643, conflictos bélicos con Cataluña y Portugal, fuerte inflación en 1642 hasta la caída del Conde-Duque. Hecho que provoca cierto optimismo). Por ende, los arbitristas crean este momento en que estos dos campos, la literatura y la economía, conciben un medio camino que sintoniza hacia lo que se llama la literatura económica.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE ROMERO, Joaquín M., «Intertextualidad: algunas aclaraciones», *Literaturas.com*, <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm> [5 de julio de 2010].
- ALBIÑANA, Salvador, «Notas sobre decadencia y arbitrista», *Estudis 20, En torno al XVII hispánico*, Valencia, 1994, pp. 9-28.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BOYAJIAN, James, *Portuguese Bankers at the court of Spain 1626-1650*, Rotgers, The State University of New Jersey, 1983.
- CANTARINO, Elena, «Tratadistas político-morales de los siglos XVI y XVII», *El Basilisco*, 21, 1996, pp. 4-7.
- COLMEIRO PENIDO, Manuel, *Discursos de los políticos y arbitristas españoles de los siglos XVI y XVII y su influencia en la gobernación del Estado*, Madrid, Gabriel Alhambra. 1857.
- , *Historia de la economía política en España*, Madrid, Taurus, 1965, 2 vols.
- , *Biblioteca de los economistas españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Publicaciones de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1953-1954 (1ª ed. 1861).
- CRESPO, Ricardo, «The Ontology of ‘the Economic’: An Aristotelian Analysis», *Cambridge Journal of Economics*, 30, 5, 2006, pp. 767-781.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Crisis y decadencia de la Edad de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1984.
- DUBET, Anne, «L’arbitrista: un concept d’historien?», *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 24, 2000, pp. 141-167.
- , «Los arbitristas entre el discurso y la acción política Propuestas para un análisis de la negociación política», *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 4, 9, 2003.
- , «Guerra económica y Guerra financiera, génesis y fracaso de un arbitrio “flamenco” en tiempos de Felipe II», *Studia historica. Historia moderna*, 27, 2005, pp. 57-84.
- ELLIOTT, John Huxtable, *El conde duque de Olivares, el político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991.
- , y DE LA PEÑA, José F. *Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares, Política interior, 1621-1645*. Madrid, Alfaguara, 1978-1981.
- GARCÍA DE PASO, José Isidoro, «El problema del vellón en “El chitón de las tarabillas”», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 6, 2002, pp. 323-362.
- GARCÍA GUERRA, Elena María, «Entre la teoría y la práctica, El pensamiento arbitrista castellano durante la edad moderna en Castilla», en *V Jornadas Científicas sobre documentación de*

³³ Para una explicación simple y coherente de las reflexiones tras la acción de bajar el vellón, ver García Guerra, 2005, pp. 198-200, quien describe la situación según el escrito del arbitrista Pérez Manrique.

- Castilla e Indias en el siglo XVII*, Madrid, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad Complutense de Madrid, vol. V, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- GELABERT GONZÁLEZ, Juan Eloy, «La evolución del gasto de la Monarquía Hispánica entre 1598 y 1650, Asientos de Felipe III y Felipe IV», *Studia histórica. Historia moderna*, 18, 1998, pp. 265-298.
- GUTIÉRREZ NIETO, Juan Ignacio, «El pensamiento económico, político y social de los arbitristas», en *Historia de España, XXVI, Historia de la Cultura Española: «El siglo del Quijote»*, dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, I, pp. 235-351.
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín, «La producción, los servicios y la política económica en el siglo XVII», en *Historia General de España y América*, Madrid, Rialp, 1986, t. 8, pp.153-237.
- JAURALDE POU, Pablo, « La poesía de Quevedo y su imagen política », *Política y Literatura IV*, compendio de Estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.
- Noticias de Madrid, 1621-1627*, ed. A. González Palencia, Madrid, Sección de cultura y información del Ayuntamiento, 1942.
- PELLICER DE TOVAR, José, *Avisos Históricos*, ed. J. Chevalier y L. Clare, Paris, Hispaniques, 2002.
- QUEVEDO, Francisco de, *Execración contra los Judíos*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996.
- , *El Chitón de las Tarabillas*, ed. M. Urí Martín, Madrid, Clásicos Castalia, 1998.
- RAMOS GOROSTIZA, José Luis y Santos Redondo, Luis Manuel, «Las ideas económicas de Pessoa en su obra literaria y en sus “Textos para los directores de empresas”» *Economía y literatura*, coord. Luis Perdices de Blas, 2006, pp. 491-524.
- RIVERO GARCÍA, Isabel, «Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa», *Athenea Digital*, 3, 2003, pp. 1-13.
- URÍ MARTÍN, Manuel, «La técnica retratística de Quevedo: El Chitón de las Tarabillas», *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 1, 1998, pp. 143-164.
- VAÍLLO, Carlos y VALDÉS, Ramón (ed.), *Estudios sobre la Sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006.
- VILAR, Jean, *Literatura y economía: la figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1973.
- , «Formes et tendances de l'opposition sous Olivares: Lisón y Viedma, defensor de la patria», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 7, 1971, pp. 263-294.

La bruja como personaje de ficción en las letras áureas: un misterio aún por desvelar

Eva Lara Alberola

Universidad Católica de Valencia¹

INTRODUCCIÓN

La bruja, uno de los arquetipos más fértiles del imaginario colectivo, nace y se desarrolla como personaje histórico a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento. La eclosión de la caza de brujas tuvo lugar, precisamente, durante los siglos XVI y XVII. Los pensadores más brillantes dedicaron cientos de páginas a diseccionar a la bruja, que se encarnó en féminas concretas en los procesos que tuvieron lugar en Europa.

Este estereotipo, que se concibe como una anciana de ropajes raídos, sombrero de pico, nariz aguileña, barbilla prominente, montada sobre una escoba, acompañada de un gato (negro), un sapo, una lechuza..., se erigió en uno de los estandartes de nuestra tradición, y pobló los tratados teóricos, en los cuales se la creaba, recreaba y analizaba.

Y de un periodo en el que la bruja se perfila plenamente y en el que la persecución de estas prácticas es un asunto de actualidad, se espera que este actante pueble los textos de ficción. Por ello, dedicaremos nuestro trabajo a dilucidar en qué medida la bruja se halla presente en las piezas literarias de los siglos XVI y XVII, pero sobre todo, más que responder totalmente a los interrogantes que existen al respecto, plantaremos nuevas cuestiones.

LA BRUJA EN LOS TEXTOS LITERARIOS DE LOS SIGLOS DE ORO

La primera mención brujeril digna de consideración tiene lugar en *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas. Y no nos estamos refiriendo a las ocupaciones

¹ El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional I+D+I con referencia FFI2011-25429, "Servidor Web de Literatura Española", dirigido por la dra. Marta Haro Cortés y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

hechiceriles de la criatura rojana (es necesario diferenciar entre hechicera y bruja)², sino al momento exacto en el que leemos, cuando la alcahueta habla sobre Claudina: «le levantaron que era bruja, porque la hallaron de noche con unas candelillas cojendo tierra de una encrucijada»³. Pero esta acusación no queda demostrada. Nos interesa en la medida en que la brujería se halla presente en uno de los textos más importantes de la tradición hispánica.

La *Farsa del Nacimiento* (h. 1500), de Lucas Fernández, también presenta una mención de la brujería, muy tangencial. Al igual que sucede en *La Celestina*, se acusa a la ermitaña de San Bricio de bruja porque frecuenta las encrucijadas. Por tanto, se vincula esta práctica con los lugares apartados y rurales⁴.

El *Auto das fadas* (1511-1527), de Gil Vicente, aporta más información acerca de este personaje. Genebra Pereira, la protagonista, es una hechicera, aderezada por algunos toques brujeriles, que se evidencian en sus alusiones a las encrucijadas, motivo recurrente, y añade otros elementos que definen a la brujería, como el vuelo, pues cabalga sobre un cabrón hasta el Val de Cavalinhos⁵. Por ahora las brujas son sobre todo hechiceras, que completan sus andanzas sobrenaturales con una adscripción a una sociedad capitaneada por el diablo.

Hay que esperar nada menos que a 1570 para que Antonio de Torquemada, en su miscelánea *Jardín de flores curiosas*, avance la tarea pendiente. Este autor da una definición de bruja y aporta ejemplos que proceden bien de fuentes librescas, bien de la tradición oral, e ilustran literariamente aquello que primero se ha ofrecido de modo teórico. Se pasa de las piezas de ficción a un género que pretende divulgar unos contenidos destinados a eruditos e intelectuales. Estamos ante una obra dialogada en la que se conversa acerca de diferentes temas raros y curiosos⁶. Tras explicarnos sucintamente qué es una bruja, el autor profundiza en las malsanas costumbres de estas mujeres y detalla cómo llegan al aquelarre, cómo adoran a Satán, y se refiere a la orgía que tiene lugar en el conventículo⁷.

Para conocer mejor a estas féminas los cuentos que salpican la obra son una referencia obligada y poseen el mérito de convertir a esta figura en un ente ficcional, que protagoniza textos literarios, concebidos como reales⁸. Seis son los relatos que aderezan el segmento de la miscelánea dedicado a la brujería. Aludiremos solo al primero como ejemplo, extraído del *Malleus Maleficarum*. En él se muestra cómo una supuesta bruja provoca una tormenta:

² Cuando hablamos de brujería aludimos a una secta organizada que, supuestamente, se extendió por toda Europa, entre los siglos XIV y XVII, y cuyas integrantes, mayoritariamente mujeres, cerraban un pacto con el diablo, eran esencialmente rurales (Caro Baroja, 1995, pp. 133-135), acudían a los aquelarres, donde tenían trato carnal con los demonios; y realizaban todo el mal posible para rendir pleitesía a Satán, quien les otorgaba su poder. En la mayoría de ocasiones, la brujería se combinaba con la hechicería, pues de conjuros y hechizos se valían estas féminas para perpetrar sus crímenes. De ellas se decía que surcaban los aires, que podían metamorfosearse y vampirizar a tiernos infantes (Martín del Río, 1991, pp. 328-354).

³ Rojas, *La Celestina*, pp. 197-198.

⁴ Fernández, *Égloga o Farsa del Nacimiento*, p. 171.

⁵ Vicente, *Auto das fadas*, CCVII r.

⁶ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 180-181.

⁷ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 182-183.

⁸ Rallo, en prensa.

[...] haciendo un hoyo en la tierra con las manos, orinó dentro de él, y metiendo un dedo comenzó a revolver la orina, de la cual, poco a poco, con ciertos caracteres y palabras que la hechicera dijo e hizo, salía un vapor que, a manera de humo, subía para arriba, y comenzándose a espesar en medio de la región del aire, vino a hacer una nube tan negra y temerosa, y comenzó a echar de sí tantos truenos y relámpagos, que parecía cosa infernal⁹.

Esta clase de episodios ficcionales brujeriles no se va a repetir en demasiadas ocasiones, al menos no en la narrativa, la poesía o el teatro de los Siglos de Oro.

Fray Prudencio de Sandoval, en su *Historia de los hechos del Emperador Carlos V* (1604), sitúa al lector frente a auténticas brujas, en el marco de un proceso por brujería, en 1527, en Navarra. Dos niñas son quienes prenden la llama de la sospecha. Fray Prudencio presenta un increíble relato acerca de cómo las dos pequeñas, por separado y atendiendo al ojo izquierdo de los vecinos de la aldea, señalan exactamente a las mismas personas. Pero lo realmente aterrador es el experimento que realizan los inquisidores con una de las viejas brujas presas:

Ella [...] pidió un bote de unguento que le habían tomado, con el cual se puso en la ventana de una torre muy alta, y en presencia de mucha gente se untó con aquel unto [...]. Y esto hecho, dijo en voz alta: «¡Ay!» A la cual voz respondió otra, dijo: «Sí, aquí estoy.» Y luego [...] se bajó por la pared abajo, la cabeza abajo, [...] como una lagartija; [...] levantóse en el aire a vista de todos y se fué volando por él¹⁰.

Estos intentos, siempre presentes en géneros como la miscelánea, el tratado o las crónicas, encuentran un pobre reflejo en otros géneros.

Quevedo, en *El Buscón* (1603-1606), hace de la madre de Pablos, Aldonza de San Pedro, una bruja. Ella misma reconoce sus ocupaciones cuando le refiere a su marido: «Y si no temiera que me habían de oír en la calle, yo dijera lo de cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado»¹¹. Se trata de apenas una mención, pero que agrava la condición de la progenitora de Pablos. Sucede algo muy similar con doña Lucía, la vieja morisca con la que Justina, de *La pícaro Justina* (1605), de Navarrete, comparte vivienda durante algún tiempo. Afirma la pícaro: «Siempre yo entendí della que era bruja, y no me engañaba, porque ella hacía unos unguentos y unos ensalmos que no era posible ser otra cosa»¹².

La Cañizares de *El Coloquio de los perros* (1613), de Cervantes, se reconoce también bruja en primera persona: «Bruja soy, no te lo niego; bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar»¹³. Estamos ante una mujer con voz, también la tenían Aldonza y doña Lucía, mas en menor medida. La Cañizares es como un teólogo con disfraz de anciana heterodoxa, que reflexiona acerca del unguento, el vuelo o la

⁹ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 136-137.

¹⁰ Sandoval, *Historia de los hechos del emperador Carlos V*, p. 251.

¹¹ Quevedo, *El Buscón*, L. I, cap. 1, p. 836.

¹² Navarrete, *La pícaro Justina*, p. 1410.

¹³ Cervantes, *El coloquio de los perros*, p. 340.

metamorfosis¹⁴. Esta bruja, con entidad propia, se sitúa cerca de la tratadística. Cervantes no corre el riesgo que supondría dar a la Cañizares su propia voz.

A partir de los años 50, se da un cambio en el modo de enfocar la brujería en la literatura, y esto tiene que ver con el género que va a albergar a la bruja: el entremés. El *Entremés famoso de las brujas* (1654), de Agustín Moreto, resulta una referencia obligada, aunque solo hallamos a brujas fingidas, ladrones disfrazados. Todo el enredo gira en torno a esa identidad fingida y la credulidad de algunos personajes¹⁵. Solo resultan relevantes las alusiones a ciertas características inherentes a la bruja, como su vampirismo, la posibilidad del vuelo...

Un hecho muy similar topamos en *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca* (1712, posiblemente de la primera mitad del xvii y de Quiñones de Benavente, según Abraham Madroñal)¹⁶. En esta pieza se resaltan elementos que convierten la vida bruja en toda una fiesta, pues se hace hincapié en el aspecto alimenticio. No falta la reiteración del vampirismo de las brujas, que aquí también son fingidas¹⁷.

El *Entremés de las brujas* (editado en 1742), de Francisco de Castro, cambia ya esta perspectiva, por ser más tardío. Vemos a una auténtica bruja en acción, mas se focaliza en su marido, Zeledonio, que ha descubierto sus actividades y la obliga a transportarlo con ella al conventículo¹⁸. Se asiste de primera mano al banquete, pero este intruso pronuncia el nombre de Dios, todo se desvanece y él queda perdido en lejanas tierras.

Pasamos de la simple mención en los primeros textos reseñados a una profundización mayor en la miscelánea y la relación de hechos; y cuando parece que hemos llegado a buen puerto, solo topamos con brujas en las que prima su condición hechicera y de las que solo tenemos palabras. El gran hito es la Cañizares, pues es una bruja con voz y casi con voto, aunque pronto descubrimos que no es más que un teólogo enmascarado. Finalmente, llegamos a la bruja entremesil, en muchas ocasiones fingida, de la que se resaltan los aspectos más atractivos.

En esta larga pero escasa cadena de transmisión faltan eslabones que nos permitan explicar la consolidación de la bruja como ente ficcional. Por una parte, podríamos interrogarnos sobre la razón por la cual este arquetipo no despunta en relatos de terror, pero el género de terror apenas está comenzando a germinar.

De otro lado, hemos de reflexionar acerca de si la brujería en España tuvo el calibre suficiente como para poblar los libros tal y como lo había hecho la hechicera. En nuestro país la brujería no arraigó tanto como en otros lugares; sí lo hizo la hechicería; puede que por eso la literatura se incline más por la hechicera. Quizás la bruja fuera más ajena a nuestra sociedad y nuestra Inquisición¹⁹.

De todos modos, a pesar de estas posibles razones, siguen faltando varios eslabones en la cadena de transmisión bruja, y parte de ellos podrían completarse con un estudio de la tradición oral-popular en torno a la bruja; terreno difícil, pues este personaje no

¹⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros*, p. 341.

¹⁵ Moreto, *Entremés famoso de las brujas*, p. 141-143.

¹⁶ Cotarelo afirma que pudo ser compuesto en la primera mitad del siglo xvii y Abraham Madroñal ha argumentado que su autor podría ser Quiñones de Benavente (Lobato (ed.), 2003, p. 78).

¹⁷ Quiñones de Benavente (atribuido), *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, pp. 198-199.

¹⁸ Castro, *Entremés de las brujas*, p. 66.

¹⁹ Pérez, 2010, pp. 172, 193.

aparece en las recopilaciones de cuentos áureos²⁰. Solo podremos avanzar si acudimos a la tratadística hispánica áurea.

LA BRUJA EN LOS TRATADOS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS DE ORO

Fray Martín de Castañega, en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías* (1529), distingue dos iglesias, una católica y otra diabólica. A esa iglesia diabólica pertenece, según él, la brujería. Además, afirma que: «De estos ministros al demonio consagrados y dedicados, más hay mujeres que hombres»²¹. Y añade que abundan las mujeres pobres y viejas²². Este teólogo no incide de manera exclusiva en estas féminas, pero disemina información de interés, pues estudia el vuelo, que en ocasiones será corpóreo²³; las metamorfosis, una ilusión demoníaca²⁴; el vampirismo y el infanticidio²⁵.

Pedro Ciruelo, en su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1530), proporciona información más precisa, pues expone, sobre las brujas: «algunas de ellas se untan con unos unguentos y dicen ciertas palabras y saltan por la chimenea del hogar, o por una ventana y van por el aire y en breve tiempo van a tierras muy lejos y tornan presto diciendo las cosas que allá pasan»²⁶. Este pensador incide sobre todo en el vuelo, como el aspecto más emblemático y controvertido²⁷. Pero tampoco Ciruelo aporta una descripción exhaustiva de la bruja.

Martín del Río será quien más espacio dedique a la bruja en sus *Disquisiciones mágicas* (1599). Tratará temas como la marca del diablo, la realización de orgías y el acto venéreo mantenido con íncubos; la asistencia a las asambleas y cómo se desarrollan las mismas; la metamorfosis, etc. Y para avalar sus afirmaciones recurrirá a diversas autoridades, desde los escritores de la Antigüedad grecolatina, hasta los Padres de la Iglesia, los tratadistas más o menos contemporáneos y los inquisidores. Presenta multitud de testimonios, extraídos de dichas autoridades y de los procesos. Presenta todos esos «relatos» como noticias reales y, en el caso de los procesos, argumenta que todas las acusadas coincidían en sus confesiones, lo cual corroboraría su veracidad. Hoy nos planteamos: ¿salen tales mujeres del paso exponiendo ante los inquisidores historias que ya conocían de oídas, leyendas que trastocan añadiendo o eliminando detalles, transformándose ellas mismas en las protagonistas?²⁸ Resulta difícil distinguir el acto judicial del cuento popular o la leyenda re-contextualizada.

²⁰ «Con las excepciones [...] de *El Sobremesa* y del *Buen aviso* y *Portacuentos* de Juan Timoneda y del *Fabulario* de Sebastián Mey, no se publicó colección de relatos folklóricos en la España de los Austrias. Los españoles, que con tanto esmero se cuidaron de recoger e imprimir romances viejos, no dedicaron igual atención a los cuentos orales que se relatarían en veladas y corrillos. [...] España no engendró ningún Perrault ni produjo ningún Straparola» (Chevalier, 1983, p. 9).

²¹ Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, p. 35.

²² Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, pp. 36-37.

²³ Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, p. 39.

²⁴ Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, p. 41.

²⁵ Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, p. 47.

²⁶ Ciruelo, *Reprobacion de las supersticiones y hechizerias*, p. 37.

²⁷ Ciruelo, *Reprobacion de las supersticiones y hechizerias*, p. 49.

²⁸ La leyenda es uno de los productos estéticos que se generan y transmiten oralmente. Se caracterizan por presentar los hechos de un modo realista y por ubicarlos en un tiempo y espacio cercanos al oyente, así como

El último gran texto digno de mención es el *Discurso acerca de los cuentos de las brujas* (1611), de Pedro de Valencia. Como el título adelanta, Pedro de Valencia tacha de cuentos todas las confesiones brujeriles de las personas imputadas en el Auto de Fe de Logroño de 1610.

Marcos y Riesco, en la introducción a la edición que manejamos, apuntan que los sospechosos de este delito suelen negar la acusación, pero la presión a que se ven sometidos empuja a estos reos a confesar unos crímenes que no han perpetrado, siguiendo el patrón que van marcando los interrogadores²⁹. Una vez confiesa uno de los vecinos, no tardan en hacerlo otros muchos, repitiendo los mismos moldes³⁰.

Entre la materialización absoluta y los fantasmas de la mente se sitúa la brujería, una supuesta secta de la que todavía no se ha podido desentrañar el origen. Quizás uno de los mayores problemas con respecto a este fenómeno se halla cuando se intenta un acercamiento literario y la respuesta a las cuestiones planteadas se encuentra en el camino que va de la rumorología a la cuentística³¹. Se dio la confluencia del contenido de las predicaciones, el patrón planteado en los interrogatorios por los inquisidores, los rumores, anécdotas, creencias..., que se generan por contagio a partir de otros procesos, y las propias fantasías. Por tanto, se entremezclan el origen libresco de la brujería con la vida oral y popular que cobran tales afirmaciones en las zonas rurales, de manera que resulta imposible desenmarañar tal ovillo de creencias.

A todo esto Pedro de Valencia lo llamará «los cuentos de las brujas». Este autor, en su tratado, toma como un gran relato brujeril la información proporcionada por la relación del citado proceso. Eso sí, no es él quien convierte la brujería en un cuento, mas sí quien, con su visión, desvela la identidad ficcional de este controvertido fenómeno³², aportando pistas valiosas para comprender a la bruja como personaje en las letras áureas, pues si bien una primera aproximación nos hacía intuir un enorme vacío literario en torno a este arquetipo, la profundización en la tratadística hispánica de los siglos XVI y XVII demuestra que la clave está en ese género literario.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, para trazar una panorámica de la bruja como personaje de ficción hay que volver los ojos a la tratadística. No hallamos entre las recopilaciones de cuentos áureos apenas relatos brujeriles³³, y esto no es concebible, por la condición de arquetipo que detenta la bruja.

En España, el siglo XIX muestra un ágil y consolidado funcionamiento de la bruja en tanto personaje literario y este hecho apunta a un amplio conocimiento de la misma,

por personalizar y concretar a los protagonistas, dotándolos de nombres y apellidos conocidos por el receptor en muchas ocasiones.

²⁹ La clave estará en el hecho de determinar de dónde exactamente procede la estereotipada idea de la brujería que difunden, por los medios ya aludidos, los inquisidores en cuestión.

³⁰ Valencia, *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, p. 53.

³¹ Precisamente a este camino remiten, de alguna manera, Alberto Ortiz, en prensa, y Asunción Rallo, en prensa.

³² Joseph Pérez corrobora la pertinencia de abordar la brujería en esta línea (2010, pp. 211-212, 222).

³³ No en el *Patrañuelo*, ni en *Buen aviso*, ni en *Sobremesa*, y tampoco en la *Floresta Española*. Ni siquiera en los *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, editado por José Fradejas Lebrero.

pues pertenece al imaginario colectivo; dicha perpetuación no puede haberse dado únicamente a partir de los textos literarios repasados, sino que ha de haber una considerable transmisión del arquetipo por vía oral-popular.

Esta última afirmación viene avalada por la labor que opera la tratadística, que ha poseído una función recopiladora de relatos populares. En la misma línea irían las relaciones de los procesos, como marcan Flores y Masera³⁴. Los archivos inquisitoriales podrían albergar aprovechable material de raíz popular. En ese sentido, la brujería se asienta definitivamente en ese tipo de textos, que beben de la tradición oral, aunque también aúnan muchos elementos libresco.

Esto nos lleva, incluso, a una espinosa cuestión sobre el origen mismo de la secta. ¿La brujería nace de lo popular o de lo libresco? Habremos de tomar en consideración tanto el sustrato mitológico y hechiceril, como los rumores y habladurías³⁵ que se generan en ciertos momentos históricos, y la tarea llevada a cabo por los integrantes de la Iglesia, que terminan de perfilar a la bruja, la dotan de cuerpo material y la lanzan, desde el universo mítico, al mundo real.

La bruja, desde ese momento (alrededor de 1486, cuando se publica el *Malleus Maleficarum*), existe, mas lo hace como ente de ficción, del que nunca se podrá probar la autenticidad. Sí hubo víctimas mortales, en su mayoría mujeres, pero... ¿brujas? No, estas solo protagonizaron historias ficticias, recogidas sobre todo en las relaciones de los procesos y en los tratados, más que en la lírica, el teatro o la narrativa.

Quizás estábamos buscando en el género equivocado o enfocando la cuestión desde un prisma erróneo, porque ¿y si todo se pudiera reducir a un único interrogante? ¿Y si la brujería en sí fuera un gran relato, escrito por varias manos y en varios momentos diferentes, y la bruja la protagonista indiscutible de esa magna narración?

Referencias bibliográficas

- CAMARENA, Julio, y Maxime CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1995.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. José Dueso, San Sebastián, De la Luna, 2001.
- CASTRO, Francisco de, *Entremés de las brujas*, en *Entremeses varios (Libro Nuevo de Entremeses intitulado cómico festejo, su autor Francisco de Castro...)*, s.l., s.a., t. I.
- CERVANTES, Miguel de, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1995, vol. 2, pp. 299-359.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- CIRUELO, Pedro, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, ed. Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1978.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsa del Nacimiento*, en *Farsas y églogas*, ed. de M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

³⁴ Flores y Masera, 2010.

³⁵ Stewart y Strathern, 2008.

- FLORES, Enrique; MASERA, Mariana, *Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras «supersticiones», siglos XVII-XVIII*, Madrid, CSIC-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- FRADEJAS LEBRERO, José (ed.), *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 2003.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- MORETO, Agustín, *Entremés famoso de las brujas*, en *El desdén con el desdén. Entremeses*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp. 141-153.
- , *Loas, entremeses y bailes*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003.
- NAVARRETE, Baltasar de, *La pícaro Justina*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- ORTIZ, Alberto, «Letras del encanto. Introducción a la magia culta en la literatura hispánica del siglo XVI», en *La magia en la literatura española del Renacimiento*, coord. Alberto Montaner y Eva Lara, Salamanca, Ediciones de SEMYR, en prensa.
- PÉREZ, Joseph, *Historia de la brujería en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, en *La novela picaresca*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- QUIÑONES DE BENAVENTE (atribuido), *Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*, Ms. 14089 de la BNE, 1712.
- RALLO, Asunción, «De la noticia al relato novelesco. La magia en la miscelánea y el diálogo renacentistas», en *La magia en la literatura española del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, Ediciones de SEMYR, en prensa.
- RÍO, Martín del, *La magia demoníaca. Parte II de las Disquisiciones Mágicas*, ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 1993.
- SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de los hechos del Emperador Carlos V*, ed. Carlos Seco, Madrid, BAE, 81, Atlas, 1955-56.
- SANTACRUZ, Melchor de, *Floresta española*, ed. María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.
- STEWART, Pamela, y Andrew STRATHERN, *Brujería, hechicería, rumores y habladurías*, Madrid, Akal, 2008.
- TIMONEDA, Joan, *El patrañuelo*, ed. María Pilar Cuartero, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- TIMONEDA, Joan, y Joan ARAGONÉS, *Buen aviso y Portacuentos. El Sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. M^a Pilar Cuartero, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, San Sebastián, Roger Editor, 2000.
- VALENCIA, Pedro de, *Obras completas VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, León, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 1997.
- VICENTE, Gil, *Auto das fadas*, en *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, ed. María Leonor Carvalhão, Biblioteca de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa de Moeda, 1984.
- VV. AA., *Cuentos murcianos de tradición oral*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

Piratas heterodoxos del siglo XVII: El caso de Carlos Enriques Clerque

Clayton McCarl

University of North Florida

Antes de volverse héroe y símbolo de la libertad artística y política en el XIX, el pirata frecuentemente aparecía en los textos hispánicos de los siglos XVI y XVII como un monstruo, un hereje cruel y despiadado. Se trata frecuentemente de una representación ambivalente, ya que el pirata puede presentarse a la vez como un ser casi sobrehumano, digno, de alguna forma, de admiración¹. Hacia finales del XVII, encontramos en los textos una fascinación particular con la violencia y la crueldad de estos sujetos².

Terminado en 1693, *Piratas y contrabandistas de ambas Indias* de Francisco de Seyxas y Lovera presenta una visión distinta de la piratería. Para Seyxas, el peligro de los piratas no radica en sus hazañas bélicas, sino en su modo de burlarse del sistema mercantil del imperio. La distinción entre *pirata* y *contrabandista* es mínima, por lo tanto, y al retratar a estos individuos, Seyxas no destaca sus tendencias violentas, sino la extravagancia de sus embustes. Una de las figuras más excepcionales que Seyxas trata es Carlos Enriques Clerque³, cuyo caso ha confundido a los estudiosos por más de tres siglos.

¹ Entre muchos otros, me refiero a textos como Miramontes Zuázola, *Armas antárticas*, del Barco Centenera, *La Argentina*; y Lope de Vega, *La Dragontea*. Para la compleja representación de los piratas en la época, ver Fuchs, 2001, pp. 139-154; Gerassi-Navarro, 1999, pp. 39-68; y Sánchez Jiménez, 2007, entre otros.

² Ver, por ejemplo, Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*.

³ Deletreo su nombre «Carlos Enriques Clerque», forma que se acerca a la ortografía utilizada en los documentos escritos por Enriques Clerque en Archivo Histórico de Madrid (Diversos-Colecciones, 27, N.41, fol. 9v), donde leemos «Carlos Enrique Clerque», y en The National Archives de Londres (CO1-33, 103c (1), fol. 252r y CO1-33, 103d, fol. 267r), donde el nombre se registra como «don Carlos Enriques». Los apellidos también aparecen en los textos hispánicos como «Enríquez», «Henríquez», «Clerk» y «Clerck», entre otras

Desde el principio, las noticias sobre Enriques Clerque han sido borrosas. En 1689, aparece en las *Tablas chronologicas* de Juan Eusebio Nieremberg como un «corsario inglés», que en 1670 entró al Mar del Sur con una fragata de 40 cañones, y a quien los españoles apresaron en Valdivia ese mismo año, para ejecutarlo en Lima en 1681, más de una década después⁴. En el siglo XVII, Pedro de Peralta y Barnuevo⁵, Dionisio de Alsedo y Herrera⁶, y Jorge Juan y Antonio de Ulloa⁷ recogen la misma historia, y para todos ellos, Enriques Clerque era inglés de nación y capitán de su propia expedición. Alsedo y Herrera señala más específicamente que el «Gobernador y Ministros ingleses residentes en Jamaica» lo mandaron a reconocer las costas occidentales de Sudamérica⁸. Una relación recogida por Manuel de Odriozola a mediados del XVIII afirma que «el Ministerio de Inglaterra» le dio el mismo encargo⁹. Editadas en 1859, las memorias del Duque de la Palata, el virrey que ejecutó a Enriques Clerque, señalan que para que no se cumpliera la sentencia de muerte en Lima en 1682, Enriques Clerque fingió ser fraile franciscano¹⁰, un detalle que después se repite en Odriozola y en una de las tradiciones peruanas de Ricardo Palma¹¹.

Para los ingleses, Enriques Clerque no era capitán inglés, sino intrigante español. En el diario abreviado de John Narborough —el verdadero capitán de la expedición—, publicado en 1694, Enriques Clerque figura como un sujeto de origen incierto y que tiene un papel ambiguo. El diario no dice explícitamente que es español, pero así se ha interpretado, aparentemente a partir del nombre que se le atribuye: «Don Carlos»¹². Según el diario, el objetivo de la expedición era reconocer las costas del Estrecho y del Mar del Sur y, de ser posible, establecer el comercio en Chile¹³. Enriques Clerque parece desempeñar el papel de guía, aunque cuando el capitán consulta con él sobre la costa de la Patagonia, el navegante acaba cuestionando los conocimientos del misterioso acompañante, quien no proporciona ninguna información útil¹⁴. Cerca de Valdivia, Enriques Clerque desembarca para tratar con los indígenas¹⁵, para no volver a aparecer. Mientras lo esperan, los ingleses entablan una amistad tentativa con los soldados españoles que residen en un fuerte en la bahía de Valdivia. Las relaciones pacíficas terminan, sin embargo, cuando los españoles toman prisioneros a cuatro de los ingleses¹⁶, sin los cuales —y sin Enriques Clerque— Narborough después vuelve a

formas, y a veces se omite o el primero o el segundo. En los textos ingleses, solemos encontrar “Henriques”, sin el segundo apellido.

⁴ Nieremberg, *Tablas chronologicas*, p. 195. En realidad, la ejecución de Enriques Clerque tuvo lugar en 1682.

⁵ Ver Peralta y Barnuevo, *Lima fundada*, canto VI, estrofa XLIV.

⁶ Ver Alsedo y Herrera, *Piraterías y agresiones*, pp. 255-256 y 403.

⁷ Ver Juan y Ulloa, *Relacion historica*, p. cxxxiii.

⁸ Alsedo y Herrera, *Piraterías y agresiones*, p. 255.

⁹ Odriozola, «Relación de las excursiones», p. 14.

¹⁰ Fuentes, *Memorias de los vir[r]eyes*, pp. 342-343.

¹¹ Como señaló Bradley (1989, p. 98, n. 27), Enriques Clerk se menciona en «Cortar el revesino». Ver Palma, *Tradiciones Peruanas*, vol. I, p. 272.

¹² Ver Narborough, *Journal*, p. 84, 86.

¹³ Ver Narborough, *Journal*, pp. 9-12.

¹⁴ Ver Narborough, *Journal*, pp. 19-20.

¹⁵ Ver Narborough, *Journal*, p. 84.

¹⁶ Ver Narborough, *Journal*, pp. 86-100.

Inglaterra¹⁷. En el siglo XVIII, Thomas Salmon sigue el diario impreso de Narborough¹⁸, tanto como James Burney a principios del XVIII¹⁹, y para ambos, Enriques Clerque es español.

A mediados del XIX, Benjamín Vicuña Mackenna se aleja de los historiadores hispánicos anteriores. Siendo tal vez el primero en mencionar el diario de Narborough, Vicuña Mackenna reconoce el papel del capitán inglés y toma a Enriques Clerque no por oriundo de aquella nación sino por un «renegado español»²⁰. Siguiendo esta misma línea, hacia finales del mismo siglo Diego Barros Arana explica que Enriques Clerque figuraba entre varios españoles peninsulares y americanos que habitaban en Londres, donde trataban de animar a la corona inglesa a promover el comercio con los territorios españoles del Nuevo Mundo. Mencionando también a Diego de Peñalosa Briceño, Barros Arana asocia los esfuerzos de estos individuos con los que habían llevado a cabo unos años antes Simón de Cáceres y Baltasar Pardo de Figueroa, que, según el autor, también eran españoles²¹.

En 1932, Manuel de Mendiburu registra a Enriques Clerque en su *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, partiendo de Odriozola y, al parecer, de la resolución tomada al final del juicio que lo condenó, publicada en 1682²². En 1948 Günter Böhm no sigue esta versión de los hechos, sino que ofrece una teoría parecida a la de Barros Arana, con una notable diferencia: para Böhm, Cáceres, Pardo de Figueroa y Enriques Clerque no eran españoles sino criptojudíos. Böhm relaciona su presencia en Londres con la readmisión tácita de los judíos que comenzó durante el protectorado de Oliver Cromwell a mediados del XVII²³.

En 1986, Peter Bradley estudió una variedad de fuentes manuscritas, examinando dos cuestiones fundamentales, la verdadera identidad de Enriques Clerque y su papel en el viaje. Explica el modo en que Enriques Clerque contribuyó a la confusión, al reclamar una serie deslumbrante de identidades. En Chile afirmó tener ascendencia alemana y haber vivido hasta los 17 años bajo la protección de la reina inglesa. Después en Lima propuso que era hijo ilegítimo del príncipe Rupert, quien era sobrino de Charles I de Inglaterra. Condenado a muerte en 1682, explicó que era, en realidad, un fraile franciscano, y, finalmente, sometido a tortura, confesó ser francés, nacido en Saint-Malo, con el nombre de Oliverios Belin²⁴. Al ponderar el papel de Enriques Clerque en la expedición, Bradley llega a una conclusión parecida a la de Böhm al sugerir que tal vez fuera judío, miembro de una comunidad radicada en Londres que promovía la

¹⁷ Ver Narborough, *Journal*, p. 111.

¹⁸ Ver Salmon, *Modern History*, pp. 362-363.

¹⁹ Ver Burney, *A Chronological History*, p. 323, 348, 361, 362 y 369.

²⁰ Ver *Historia de Valparaíso*, tomo I (232-233). Ver también Fernández Duro, *Armada española*, tomo V, p. 186, y Morla Vicuña, *Estudio histórico*, p. 203, donde Enriques Clerque es un miembro de la expedición, no el líder.

²¹ Ver Barros Arana, *Historia Jeneral*, tomo V, pp. 129-130.

²² Ver Mendiburu, 1932, s.v. *Carlos Henrique Clerke*.

²³ Ver Böhm, 1963, pp. 56-57, donde emplea el término *marrano*, no *criptojudío*, como también Baron, 1973, que sigue a Böhm (vol. XV, p. 316, n. 64).

²⁴ Ver Bradley, 1986, pp. 467-470.

expansión comercial inglesa en el Mar del Sur²⁵. Bradley señala otro problema, sin embargo, notando el hecho de que si Enriques Clerque de verdad fuera judío, tendría aun menos motivo para abandonar la expedición en la costa de Chile²⁶.

En un artículo de 1988, José Miguel Barros examina una serie de documentos escritos por Enriques Clerque que parecen demostrar que él fue instigador del viaje. Son cartas dirigidas al rey Charles II de Inglaterra, en que Enriques Clerque propone dos posibles viajes, uno que consiste en un armamento grande destinado a fundar una colonia, y otro más modesto que explorara las costas²⁷. Barros también localizó una copia inédita del manuscrito de Narborough en Oxford, en que él encuentra la sospecha —articulada por el mismo capitán inglés— de que Enriques Clerque posiblemente fuera judío²⁸.

En 1989, Juan Gil asimismo estudia la persona de Enriques Clerque, basándose en la perspectiva que ofrece una serie de documentos guardados en el Archivo General de Indias, examinando sobre todo el testimonio dado por el mismo Enriques Clerque. Gil contempla en particular la posible relación que Enriques Clerque afirmó tener con Francisco de Meneses, que había sido gobernador de Chile en los años inmediatamente anteriores al viaje de Narborough²⁹.

Aunque la historia de Enriques Clerque ha figurado en varios estudios en los últimos años, desde la década de los 1980 se ha presentado poca información nueva³⁰. El descubrimiento reciente de *Piratas y contrabandistas* de Seyxas y Lovera, sin embargo, nos brinda una oportunidad para volver a contemplar el misterio del caso desde una nueva perspectiva³¹. El texto de Seyxas es anterior a casi todos los otros textos historiográficos que tratan el episodio, y proporciona una visión singularmente completa, ya que abarca no sólo las circunstancias del viaje a Chile, sino también los antecedentes del propio Carlos Enriques.

De acuerdo con las mencionadas sospechas de Narborough, y las hipótesis de Böhm y Bradley, Seyxas afirma que Enriques Clerque es criptojudío. No emplea este término, ni tampoco *marrano*, sino que lo llama de «nación hebrea» y «hebreo ladino». Para Seyxas, los criptojudíos como Enriques Clerque eran *ladinos*, o versados en lenguas, «por herencia y por el disimulo que siempre procuran mantener», o sea, como modo de

²⁵ Ver Bradley, 1986, pp. 471-473. José Miguel Barros no menciona la posibilidad de que Enriques Clerque fuera judío; para él, como para Barros Arana, es español.

²⁶ Ver Bradley, 1986, p. 473 y Bradley, 1989, p. 99.

²⁷ Se encuentran en The National Archives de Londres (CO1-33, fols. 245r-271v). Barros transcribe tres de ellos en su artículo de 1988, pp. 51-59.

²⁸ Ver Barros, 1988, p. 49. El manuscrito se encuentra en la Bodleian Library de Oxford (MS Rawl A 318).

²⁹ Ver Gil, 1989, pp. 293-305.

³⁰ La mayoría de los estudios que tratan el viaje de Narborough y la figura de Enriques Clerque parten de Bradley, 1986 y 1989. Ver, por ejemplo, Williams, 1997, pp. 77-80; Lane, 1998, pp. 131-133; y Edmundson, 2009, pp. 17-18. Isla, 2002, pp. 66-68, sigue a Barros, 1988.

³¹ Desconocido por más de 300 años, el manuscrito de *Piratas y contrabandistas* fue descubierto en la colección de la Hispanic Society of America en 2007 y publicado por primera vez en 2011. Para la historia del texto, ver McCarl, 2011, pp. xxxvi-xxxix.

esconder su verdadera religión. Según Seyxas, Carlos Enriques nació en España, hijo de un padre comerciante que también se había criado en aquel país³².

En 1640, Enriques Clerque y su padre se fueron de España para el norte de Europa, donde vivieron en Inglaterra y en Holanda, y donde lo educaron de forma dual, para que pasara por católico entre los católicos, y por judío entre los judíos³³. El resto de su formación tuvo lugar en el Nuevo Mundo, pues en el año 1656, Enriques Clerque viajó desde Holanda al Perú, llegando primero a Cartagena o a Buenos Aires. Permaneció en América por aproximadamente una década, para aparecer otra vez en Londres en 1667, ya con recursos monetarios y conocimiento de la región³⁴.

Según Seyxas, Carlos Enriques pasó dos años en varias cortes europeas, pidiendo que le proporcionaran navíos y gente para emprender un viaje de conquista a Chile. Solicitó primero en Inglaterra, y después en Holanda y Francia, antes de apelar una vez más al rey inglés, disponiendo nuevamente de cartas de crédito de otros judíos, quienes prometían colaborar con sus propios recursos. El Duque de York, hermano del rey Charles II y el futuro rey James II, abogó a favor del proyecto, y el rey acabó aprobándolo. Le concedió a Enriques Clerque nueve navíos, dinero para costear el viaje, una promesa de recompensa monetaria y el gobierno de alguna de las futuras ciudades inglesas en Chile³⁵.

Según Seyxas, el rey mandó que se hicieran los preparativos en secreto, pero los comerciantes ingleses se enteraron y se opusieron. Tenían miedo de que aquel viaje colonizador estropeará las buenas relaciones con España y que perjudicara así sus propios intereses. El rey cedió a sus demandas y canceló la expedición, pero el Duque de York intervino de nuevo, con la propuesta de que por lo menos se organizara un viaje de exploración. El rey la aprobó, y los dos navíos salieron de Inglaterra en agosto de 1669, con Narborough por capitán del *Sweepstakes*, el navío mayor, y con Enriques Clerque por «práctico», o guía³⁶.

De acuerdo con lo que Barros encuentra en el manuscrito de Oxford, Seyxas explica que cuando los navíos de Narborough llegaron al sur de Buenos Aires, Enriques Clerque resultó tener una ignorancia completa de las costas de que se había jactado ser experto. Trataba de excusar su ignorancia al argumentar que en el viaje previo estuvo siempre enfermo, y ahora fingía una nueva enfermedad para que no le pidieran información. Según Seyxas, el resentimiento de los marineros era tanto que «le quisieron echar muchas veces a la mar». Al parecer, se controlaban solamente porque Narborough se interponía, recordándoles que era la voluntad del rey que lo llevaran a Chile y que lo devolvieran después a Inglaterra³⁷.

Al llegar a Valdivia, Narborough tenía instrucciones de poner al extranjero en tierra para que estableciera contacto con los indígenas. Temiendo las represalias de sus compañeros ingleses, Enriques Clerque decidió aprovechar la oportunidad para buscar auxilio entre los españoles. Según Seyxas, se acercó entonces al gobernador de Valdivia

³² Ver Seyxas, *Piratas*, p. 144.

³³ Ver Seyxas, *Piratas*, p. 144-145.

³⁴ Ver Seyxas, *Piratas*, p. 145.

³⁵ Ver Seyxas, *Piratas*, pp. 145-146.

³⁶ Ver Seyxas, *Piratas*, pp. 146-147.

³⁷ Ver Seyxas, *Piratas*, pp. 147-149.

y «le fingió que con un santo cristo al cuello había salido a nado», tratando de convencerlo de que huía de los ingleses herejes por razones religiosas. El plan falló, sin embargo, pues el gobernador lo apresó, además de a los cuatro ingleses.

Seyxas cuenta, entonces, que Enriques Clerque fue remitido a Lima, donde se dedicaba a escribir memoriales y cartas desde la cárcel. Con la «buena letra y juicio» que mostraba en estos documentos, logró el apoyo de numerosos individuos en el Perú que tomaban su parte ante las autoridades. Para Seyxas, muchos de estos partidarios de Enriques Clerque eran, en realidad, extranjeros encubiertos. Algunos apoyaban su declaración de ser fraile franciscano, pero cuando aparece el fraile extraviado que Enriques Clerque fingía ser, el virrey lo mandó ejecutar «con mucha justicia»³⁸.

Piratas y contrabandistas, en fin, explica los antecedentes de Carlos Enriques y su papel en el viaje de una forma que concuerda con lo que han propuesto los estudiosos modernos, añadiendo a la vez detalles novedosos. El texto, sin embargo, no deja de provocar nuevas dudas, pues nos obliga a cuestionar la manera en que el autor accedió a tanta información, y a datos tan específicos, cuando los otros autores sabían tan poco de Enriques Clerque hasta por lo menos finales del XIX. Por el momento, no podemos sino especular, pero hay dos puntos que conviene tener en cuenta.

Primero, Seyxas tiene una cercanía tanto cronológica como personal a los hechos. En los mismos años en que tuvo lugar esta historia, Seyxas era marinero y comerciante, y conocía los puertos principales de Europa y la región magallánica³⁹. Es factible, además, que tuviera contacto con personas que conocieran a Enriques Clerque o que tuvieran experiencia directa del viaje de Narborough. Como Seyxas nos explica, conocía a familiares de Enriques Clerque en varias partes de Europa, y señala que Thomas Ricardo —que según Seyxas, había sido teniente en la expedición de Narborough— le sirvió más tarde al autor de piloto cuando era capitán de corso en la guerra con los franceses⁴⁰.

Por otra parte, Seyxas dispone de varios textos escritos, algunos de los cuales parecen no conocerse hoy en día. El primero es un «derrotero y diario» manuscrito del viaje de Narborough que el mencionado Thomas Ricardo le entregó en Inglaterra en 1683⁴¹. No queda claro si el diario es del mismo Ricardo o de otro. Posiblemente sea alguna versión del diario de Narborough o de algún otro participante inglés⁴².

Seyxas menciona también dos textos más. El primero es un informe presentado al rey por Narborough y sus pilotos al volver a Inglaterra en 1671. Se conoce el mapa que publicaron⁴³, pero la existencia de tal informe no se ha comprobado. Según Seyxas, el texto fue impreso ese mismo año en Londres por un Mestre Vuil, pero no aparece en los catálogos⁴⁴. El otro documento es un escrito apologetico en defensa de Enriques Clerque que se presentó en 1673 al rey de Inglaterra, del cual tampoco se halla constancia⁴⁵.

³⁸ Ver Seyxas, *Piratas*, p. 150.

³⁹ Ver McCarl, 2011, pp. XVIII-XXII.

⁴⁰ Ver Seyxas, *Piratas*, pp. 147-148.

⁴¹ Ver Seyxas, *Piratas*, pp. 147-148.

⁴² El diario de Narborough no se publicaría hasta 1694, un año después de que Seyxas terminó de escribir su texto, y sólo en forma abreviada.

⁴³ Ver Thornton, «A New Mapp of Magellan's Straights».

⁴⁴ Ver Seyxas, *Piratas*, p. 148.

⁴⁵ Ver Seyxas, *Piratas*, p. 145.

Ya que no sabemos con exactitud de dónde procede la información de Seyxas, difícilmente podemos leer el texto como evidencia histórica. Al margen de cualquier pregunta sobre su veracidad, sin embargo, la versión de Seyxas es un testimonio único que nos permite entrever las complejas realidades de las interacciones entre España y sus enemigos en el mundo de ultramar. También señala unas posibles fuentes nuevas para entender la historia de los judíos ibéricos en Inglaterra y de las ambiciones inglesas en Sudamérica. Por último, como el resto de *Piratas y contrabandistas*, el episodio de Enrique Clerque nos invita a matizar nuestra noción del término *pirata*, ya que para Seyxas es una categoría que no sólo incluye a navegantes ilustres —o infames— como Francis Drake y Henry Morgan, sino también a un estafador audaz como Carlos Enrique Clerque.

Referencias bibliográficas

- ALSEDO Y HERRERA, Dionisio de, y Justo ZARAGOZA, *Piraterías y agresiones de los ingleses y de otros pueblos de Europa en la América española...* [1883], ed. José María Sánchez Molledo, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- ANSON, George, *A Voyage Round the World...*, ed. Richard Walter, Edinburgh, printed by Campbell Denovan, 1781.
- BARCO CENTENERA, Martín del, *La argentina o La conquista del Río de la Plata, poema histórico* [1602], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1 julio 2011.
- BARON, Salo Wittmayer, *A Social and Religious History of the Jews: Late Middle Ages and Era of European Expansion, 1200-1650*, Columbia University Press, 1973, 15 vols.
- BARROS, José Miguel, «La expedición de Narborough a Chile, Nuevos antecedentes», *Anales del Instituto de la Patagonia*, 18, 1988, pp. 35-59.
- BARROS ARANA, Diego, *Historia Jeneral De Chile*, ed. Rafael Jover, Santiago, Imprenta Cervantes, 1885, t. V.
- BÖHM, Günter, *Nuevos antecedentes para una historia de los judíos en Chile colonial*, Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1963.
- BRADLEY, Peter T., *The Lure of Peru, Maritime Intrusion into the South Sea, 1598-1701*, New York, St. Martin's Press, 1989.
- , «Narborough's Don Carlos», *The Mariner's Mirror*, 72, 4, 1986, pp. 465-75.
- BURNEY, James, *A Chronological History of the Voyages and Discoveries in the South Sea or Pacific Ocean*, London, L. Hansard, 1813.
- EDMUNDSON, William, *A History of the British Presence in Chile*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Armada española desde la Unión de los Reinos de Castilla y de León*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895-1903. 7 vols.
- FUCHS, Barbara, *Mimesis and Empire: The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- FUENTES, Manuel Atanasio (ed.), *Memorias de los vir[r]eyes que han gobernado el Perú...*, Lima, Librería Central de Felipe Bailly, 1859, vol. 2.
- GERASSI-NAVARRO, Nina, *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America*, Durham, N.C., Duke University Press, 1999.
- GIL, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento: 2. El Pacífico*, Madrid, Alianza, 1989.
- ISLA, Federico Ignacio, *Los exploradores de la Patagonia: de Magallanes a Fitz Roy*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002.

- JUAN, Jorge, y Antonio de ULLOA, *Relacion historica del viage a la America Meridional...*, segunda parte, tomo IV, Madrid, por Antonio Marin, 1748.
- LANE, Kris E., *Pillaging the Empire, Piracy in the Americas, 1500-1750*, Armonk, NY, M.E. Sharpe, 1998.
- LÓPEZ, Juan Luis, *Decision de la Real Audiencia de los Reyes...*, en Lima, 1682.
- MCCARL, Clayton, Introducción a *Piratas y contrabandistas de ambas Indias, y estado presente de ellas (1693)* de Francisco de Seyxas y Lovera, [A Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza (Colección Galicia Exterior), 2011.
- MENDIBURU, Manuel de, *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Lima, Imprenta Enrique Palacios, 1932.
- MIRAMONTES ZUÁZOLA, Juan de, *Armas antarticas* [h. 1608-1614], ed. Paul Philipp Firbas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- MORLA VICUÑA, Carlos, *Estudio histórico sobre el descubrimiento y conquista de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1903.
- NARBOROUGH, John, *A Journal Kept by Captain John Narborough, &c.*, en *An Account of Several Voyages to the South and North* [1694], Amsterdam, N. Israel (Bibliotheca Australiana, 62), 1969.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Tablas chronologicas [...]*, Valencia, Jaime de Bordazar, a costa de la Compañía de Libreros, 1689.
- ODRIOZOLA, Manuel de (ed.), *Documentos literarios del Perú*, Lima, Establecimiento de tipografía y encuadernación de Aurelio Alfaro, 1864.
- PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1893, 4 vols.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de, *Lima fundada, o, Conquista del Perú, poema heroico [...]*, Lima, en la imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732.
- SALMON, Thomas, *Modern History, Or, the Present State of All Nations [...]*, tercera ed., tomo III, London, printed for T. Longman and T. Shewell, in Peternoster-Row, 1746.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en *La Dragontea* de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 11-80.
- SEYXAS Y LOVERA, Francisco de, *Piratas y contrabandistas de ambas Indias, y estado presente de ellas (1693)*, ed. Clayton McCarl, [A Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza (Colección Galicia Exterior), 2011.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez* [1690], en *Seis obras*, ed. William G. Bryant, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, pp. 95-141.
- THORNTON, John, *et al.*, «A New Mapp of Magellan's Straights: Discovered by Capt. John Narbrough (Comander Then of His Majesty's Ship the Sweepstakes) As He Sayled Through the Sade Straights», h. 1670.
- VARGAS PONCE, José de, *Relación del último viage al Estrecho de Magallanes...*, Madrid, por la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788.
- VEGA, Lope de, *La Dragontea* [1598], ed. Antonio Sánchez-Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- VICUÑA MACKENNA, Benjamín, *Historia de Valparaíso* [1869], tomo I, [Santiago], Universidad de Chile, 1936, Obras completas, vol. III.
- WILLIAMS, Glyndwr, *The Great South Sea, English Voyages and Encounters, 1570-1750*, New Haven, Yale University Press, 1997.

Desvelos en el convento: La escritura de Teresa Valle y su relación con el Conde-Duque de Olivares

Laura S. Muñoz Pérez¹

University of Nottingham

La escritura religiosa femenina del siglo XVII entraña aún numerosos motivos por analizar y nombres por descubrir a la crítica, uno de ellos es el de Teresa Valle de la Cerda, cuya conciencia como autora corrió pareja a sus intereses como visionaria carismática y al devenir político de sus benefactores: el Protonotario Villanueva y el Conde-Duque de Olivares. Teresa fue la fundadora y priora del convento benedictino de San Plácido de Madrid, donde al parecer se sucedieron una serie de visiones, prácticas herejes y posesiones demoníacas que provocaron que en el año 1630 el Tribunal del Santo Oficio dictase la siguiente sentencia contra Teresa: «sea gravemente reprendida y advertida y *abjure de levi* los errores de su proceso, y la privamos de voto pasivo por diez años y del activo por cuatro. Y por este tiempo de cuatro años esté en dicho convento de Santo Domingo el Real de Toledo sin que vuelva al de San Plácido, ni a otro alguno de la Villa de Madrid, Corte de su Majestad»².

Esta resolución fue extensible a algunas de sus compañeras de convento, por tomarlas como ilusas, herejes y embaucadoras. Todo ello formaba parte del escandaloso «caso de San Plácido», en cuya trama también se vio implicado don Gaspar de Guzmán, ya que había decidido ser benefactor de San Plácido por su amistad con el Protonotario

¹ Agradezco a mis supervisores, el Prof. Jeremy Lawrance y la Dra. Rebeca Sanmartín, que compartan tan animosamente su saber conmigo y, también, el apoyo del proyecto de investigación *The Count-Duke of Olivares: A Mirror of Power, Patronage and Baroque Culture in Golden Age Spain* del Arts and Humanities Research Council (UK), que financia mi beca doctoral.

² Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 936r.

Jerónimo de Villanueva³, a su vez, cofundador y aliado de Teresa; lo que condujo a ambos a tener una relación muy estrecha con algunos miembros de la comunidad benedictina. Aunque lo que aquí interesa es comprobar la evolución en la escritura de Teresa desde una representación de sí misma como visionaria, cuando disfrutaba de la seguridad de sus benefactores, hasta la defensa de su honor como inocente engañada tras la sentencia inquisitorial vista arriba. Esto nos llevará a analizar ciertas estrategias discursivas que utilizó en sus cartas y en su último memorial defensorio.

El caso de Teresa fue notorio en toda la corte madrileña desde la misma fundación de su convento, ya que hacia 1620 ella aseguraba haber tenido una visión profética en la que San Benito le instaba a fundar un convento que practicase la estricta regla benedictina y diese grandes beneficios a la orden⁴. Esta repentina vocación religiosa suponía la ruptura del compromiso matrimonial que desde niña tenía con el Protonotario Villanueva, aunque, contrariamente a lo que pudiera esperarse, don Jerónimo aceptó la determinación de la joven y se decidió además a hacer voto de castidad y emplear su fortuna en la creación del esperado convento. Se convertía así en el máximo benefactor y patrón de esta comunidad femenina consagrada a la orden de San Benito, de hecho, tan sólo hacia 1625 habría gastado en la obra arquitectónica unos 51.181 ducados⁵. Este apoyo económico y el respaldo de las poderosas amistades de Teresa propiciaron que en 1623 se firmase la escritura de fundación con privilegios y comenzase la vida intramuros en 1624⁶.

La atracción de capital procedente de nobles era fundamental para los conjuntos religiosos, especialmente los femeninos, ya que dependían del dinero de la dote de las monjas y del mecenazgo exterior para solventar la manutención diaria⁷. Esta situación propició la consolidación de religiosas visionarias que buscaban con sus carismas atraer la atención de nobles en provecho de su comunidad⁸, de ahí la aparición de figuras como la de Teresa Valle, que intentaron imitar el modelo de la «santa viva», pero se encontraron con la inquisitiva mirada de las autoridades eclesiásticas, lo que supuso un resultado fallido al encontrarse indicios de embeleco en sus comportamientos⁹. Los deseos de Teresa por mantener el interés tanto del Protonotario como del Conde-Duque en el convento eran comprensibles, aunque también para ellos suponía una ventaja respecto a su figura pública, puesto que su condición de mecenas les granjeaba la imagen

³ Jerónimo de Villanueva sucedió a su padre en el cargo de Protonotario del Reino en 1620, aunque más tarde, por su buena reputación en la corte y su amistad con Olivares, sería ascendido en los cargos, Puyol Buil, 1993, p. 55, y Agulló y Cobo, 1975a, p. 62.

⁴ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 4v-6r.

⁵ Tomo las cifras de gastos de los datos que nos proporciona sobre don Jerónimo Puyol Buil, 1993, p. 70. También Agulló y Cobo, 1975a; 1975b analiza la magnificencia de la obra arquitectónica y artística del convento, en el que se encontraban trabajos pictóricos de artistas como Velázquez o Claudio Coello. El Protonotario dotó con exquisitez el convento benedictino sin notar el gasto extremo que esto suponía, de hecho el conocido cuadro *Cristo* de Velázquez fue un encargo expreso de don Jerónimo para aderezar el complejo religioso; un recuento de gastos finales lo encontramos en Agulló y Cobo 1975b: 39.

⁶ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Protocolo 2033, ff. 231r-241r.

⁷ Lehfeltdt, 2005.

⁸ Lehfeltdt, 1999, 2000, 2005.

⁹ Muchas religiosas de la época experimentaron visiones y comportamientos sobrenaturales que reproducían públicamente siguiendo modelos y pautas de actuación; se analiza el proceso de imitación y representación mística, así como los casos fallidos de adaptación, en Sanmartín Bastida, 2012.

de ostentación esperada en personas de tal posición en la corte. Se trataba de resaltar la situación social de la persona y ostentar el poder que le había sido conferido por su mayor o menor cercanía al rey, ya que el noble definía su virtuosismo por sus comportamientos, sus gestos, su capacidad de mecenazgo o, en algunos casos, por la mediación ante Dios que las religiosas les prestaban¹⁰. Esta era su forma de distinguirse frente al resto de individuos en la corte, por lo que es comprensible el alarde económico de don Jerónimo y el apoyo del Conde-Duque.

Desde su entrada en San Plácido, Teresa recibe continuas visitas por parte de sus benefactores, a los que también remite numerosas cartas con el fin de asegurarse su apoyo, aunque tan sólo conservamos ochenta y nueve misivas autógrafas de Teresa, dirigidas al Conde-Duque en un espacio temporal de dos años, esto es, de 1626 a 1628¹¹. Esta correspondencia ofrece la posibilidad de observar las prácticas carismáticas y estrategias discursivas que la monja utilizó para cautivar el interés de Olivares, además de ser un reflejo de la evolución en el ejercicio dialéctico de Teresa y del avance en la confianza entre el valido y la religiosa. Las cartas conservadas datan de finales de 1626, después de que la única hija de don Gaspar, la Marquesa de Heliche, muriese de sobrepeso sin dejar descendencia; esta circunstancia sumió al valido en un abismo sentimental de desolación por el amor que profesaba a su hija y por la falta de un heredero claro de su legado¹². Ante esto, Teresa brinda su apoyo espiritual a don Gaspar y construye a través de sus cartas una imagen de sí misma como intercesora ante Dios y confidente de sus penas. Esta relación con el valido no pasó desapercibida en la corte y cuando la Inquisición la procesó fue denominada en sátiras y libelos como «el oráculo del Conde-Duque»¹³, aunque su influjo en las decisiones políticas de Olivares fue prácticamente inexistente.

Se aprecian dos etapas en esta relación epistolar, diferenciadas también por el grado de confianza obtenido por la monja con Olivares. El primer periodo manifiesto en la correspondencia se caracteriza por el cometido espiritual que lleva a cabo Teresa, al reforzar las creencias del valido y animar su esperanza en un futuro mejor. Sin embargo, parece que aún no disfrutaba de una relación consolidada con él, ya que su lenguaje es comedido y formal, las cartas son muy largas, y su estilo roza lo sermonario. Es evidente que en este estadio de la relación Teresa quiere mostrar sus virtudes espirituales y su saber en términos religiosos, además, su empatía con el dolor de Olivares le lleva a prometerle el embarazo de su esposa como revelación divina y compensación por la muerte de su hija; así asegura «yo, de parte de nuestro glorioso Padre San Benito, prometo el hijo [...], el cuándo, no lo sé»¹⁴. Olivares debió de mostrarse al principio reticente a creer la promesa, pues más tarde Teresa le recrimina su incredulidad, y manifiesta su pesar: «hame enojado mucho vuestra Excelencia con lo que me escribe

¹⁰ Elias, 1983 analiza el sistema protocolario de la corte y los sistemas de representación social en la Edad Moderna europea. Mientras que Bouza, 2003 nos ofrece ejemplos de este comportamiento ostentoso en el caso concreto de la España del Siglo de Oro.

¹¹ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, ff. 478r-626v.

¹² Marañón, 1952, pp. 278-271, y Elliott, 1986, p. 278-280.

¹³ El calificativo como «oráculo» está muy presente en los textos recogidos en la Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 23001.

¹⁴ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 513r.

[...], el hijo que prometí no es hijo alegórico, sino un hijo de carne y sangre, con pies y manos»¹⁵. Tras esto, no parece que Olivares contradijese las palabras de Teresa, pero ésta sí que le recordaría posteriormente que «mire vuestra Excelencia que, en teniendo posesión de lo que esperamos, me ha de creer en todo lo que le dijere»¹⁶.

Las estrategias de la benedictina por crear misterio sobre su persona y granjearse el interés de Olivares eran claras, de ahí que primero le consolase con la promesa del heredero esperado y le anunciase después otros favores divinos sin especificar de qué trataban. Además, su presentación como mediadora ante Dios es ponderada insistentemente en sus palabras, al incidir en que la divinidad la ha elegido a ella como intercesora, de esta forma, en una de las ocasiones, dice: «que no riñamos más, que será muy mal caso. Y si no me está muy alegre y muy cierto que nuestro glorioso Padre le ha de dar a vuestra Excelencia el hijo que desea, no sé si podré dejar de hacerlo, porque reñiré en nombre de nuestro glorioso Padre, que es el que le ha prometido»¹⁷. Por otra parte, Teresa edulcora sus palabras a medida que sus carismas aparecen en las cartas, al recubrir con tiernas palabras de amistad sus misivas; de esta forma siempre firma como «humilde sierva de vuestra excelencia»¹⁸, o le dedica las siguientes adulaciones en una misma carta: «le digo la verdad a mi amado señor, que es tanto lo que le amo», «todas las demás de este santo convento, besan a vuestra Excelencia las manos, y todas le aman como a padre», y finalmente «Dios le dé a vuestra Excelencia muy larga vida, que sí dará, y mucha fe y reconocimiento de sus misericordias»¹⁹.

El tiempo consolidó la relación, de lo que se desvela una segunda etapa en la correspondencia, marcada por la comodidad que parece tener Teresa al escribir. Esto se traduce en cartas más cortas y menos sermonarias, así como en el uso del lenguaje más familiar, que deja entrever su creciente interés por la política; ejemplos de ello son las peticiones que le hace a Olivares para que busque trabajo a amigos suyos²⁰, las palabras que dedica a destacar la labor como secretario de don Jerónimo²¹, y, especialmente, la cuestión de la reforma benedictina que quería llevar a cabo y a la que ella denominaba «la empresa» y «nuestro negocio»²².

Lograda dicha confianza, Teresa no duda en pedir a Olivares que «este secreto guardé vuestra Excelencia para sí solo»²³, sabedora ella de la confidencialidad necesaria en materias que podían rozar la heterodoxia. Sin embargo, la influencia de Teresa sobre señalados personajes de la corte despertó la envidia de algunas de sus compañeras de convento, que se encargaron de instigar la delación remitida al Santo Oficio en 1628, en la que se insinuaba que el comportamiento de Teresa tenía una naturaleza demoníaca y pretenciosa²⁴. Los celos de las autoridades ante la presencia de religiosas influyentes

¹⁵ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 491r.

¹⁶ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 485v.

¹⁷ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 492r.

¹⁸ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, ff. 478r-626v.

¹⁹ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 491v.

²⁰ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, ff. 519, 539, 569.

²¹ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 532, 537-538.

²² AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, ff. 591, 592, 597, 603.

²³ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 513v.

²⁴ La delación fue firmada por uno de los confesores de San Plácido, fray Alonso de León, contrario a Teresa y amigo de las monjas deladoras; AHN, Sección Inquisición, Legajo 3691/1, ff. 27r-30v.

como ella no favoreció margen de defensa alguno y la benedictina acabó por ser sentenciada como ilusa embaucadora. Su caso hubiera sido olvidado como el de tantas otras carismáticas procesadas por la Inquisición de no haber sido por su relación con el Conde-Duque, que convirtió su figura en objetivo de sátiras y libelos políticos difundidos por los enemigos de éste. Buena cuenta nos dan de ello los manuscritos que recogen la utilización de Teresa como motivo de descrédito público para el Olivares²⁵, de lo que se desprende que el «el escándalo de San Plácido» no fue un caso aislado, muy por el contrario condicionó la materia tratada por el bando opositor del valido y creó una imagen de la monja como instigadora de las prácticas abusivas del gobierno. Así se representa la historia en una de las sátiras:

El pueblo clama, y Bercebú responde,
que el tiempo en que él huelga se trabaja,
pues cuartos sube cuando cuartos baja
con Teresa soror el Padre Conde.

.....
Cada cual toma lo que se le antoja
y en tanto España se gobierna como
al diablo de San Plácido le place²⁶.

El efecto perjudicial contra la imagen pública de Olivares y Teresa provocó que su círculo amistoso promoviese una apelación años más tarde para devolver la inocencia a todos los miembros implicados en el escándalo y, con ello, frenar las plumas enemigas. De esta forma, el Procurador General de la Orden de San Benito, fray Gabriel de Bustamante, remitía en 1637 la apelación oficial al Tribunal inquisitorial²⁷, mientras que Teresa se encargaba de escribir un memorial defensorio que se distribuyó en copias manuscritas por la corte madrileña²⁸. Con ello, la monja trataba de defender públicamente su honor y el de sus benefactores, incorporando para ello estrategias discursivas propias de la escritura religiosa femenina.

Efectivamente, el memorial de Teresa desvela un manejo excepcional de las técnicas dialécticas que utilizaron las religiosas para autorizar sus discursos, esto es lo que se ha denominado como «las estrategias del débil»²⁹; pues Teresa pretende ofrecer una imagen muy distinta a la que nos tenía acostumbrados en sus cartas, ya que ahora no se presenta como una decidida fundadora carismática, sino como una inocente engañada por su confesor. Consecuentemente, su debilidad y candidez se construye por medio de la humildad y humillación con la que expone su testimonio. Así nos encontramos ante

²⁵ La mayoría de estos textos se encuentran manuscritos en la Biblioteca Nacional y cuentan con decenas de poesías y libelos contrarios a Olivares; en ellos la presencia de Teresa y de San Plácido es sobresaliente; entre los más destacados encontramos BNE, Ms. 23001, 11052 y 8252.

²⁶ BNE, Ms. 23001, f. 294r, vv. 5-8 y vv. 12-14.

²⁷ AHN, Sección Inquisición, Libro 28.

²⁸ El último memorial defensorio de Teresa se conserva en siete copias manuscritas, ninguna autógrafa. Sólo remitiré a la más cercana al original, BNE, Ms. 883, ff. 28r-37r.

²⁹ Estas estrategias son estudiadas en la escritura de Santa Teresa por una de las investigadoras que más ha incidido en ellas, Weber, 1990. También analizan su impronta en la escritura religiosa de otras escritoras Stacey y Schlau, 1990, y Pourtrin, 1995 en el ámbito de los textos autobiográficos.

un texto repleto de frases como las siguientes: «he padecido con mucho gusto, venerando las acciones de este Santo Tribunal, y estaré siempre sujeta a su censura»³⁰, «la fuerza de la obediencia me obliga a que postrada suplique»³¹, «juro, como verdadera Religiosa que deseo ser, que es pura verdad lo que aquí he referido»³².

Junto a esta declarada humildad, intenta que el lector deduzca su inocencia por medio de sospechosos silencios en materias clave de la trama, pues en otro escrito dice que «he desconocido muchas cosas de las que los testigos dicen»³³. Aunque, también desempeña un papel importante la desviación de la culpa en sus actos, especialmente en lo referente a las visiones y promesas al Conde-Duque, ya que Teresa sostendrá que estuvo verdaderamente poseída por el demonio con el fin de presentarse como mujer martirizada por el mal y rebajar así su responsabilidad antes los actos, pues al no actuar conscientemente puede alegar con ironía que «si el demonio lo dijo, ¿qué culpa tengo yo?»³⁴. No obstante, el texto se caracteriza por el recuento de la vida de Teresa a modo de confesión escrita, un género muy conocido por las mujeres que les permitía exponer su experiencia como autorización de la palabra, tal como Teresa de Cartagena o Santa Teresa habían hecho antes. Aunque, por el contrario, Teresa Valle no busca reconstruir su pasado para dar cuenta de una vida ejemplar, sino que pretende lo opuesto, es decir, alzarse con la imagen de monja ignorante e inocente que había sido engañada. De ahí que se sienta avergonzada «de todas las veces que me puse a escribir y hablar en cosas de Dios. Y aunque es verdad que nunca lo hice porque me tuvieran por santa ni por la misericordia de Dios, estando tan ciega y llena de errores, me ponía a enseñar a otros. Tácitamente estaba la soberbia en lo que hacía»³⁵.

La intención humilde y maternal de la monja al presentar el escrito no como una defensa sólo de su persona, sino como un alegato de toda la comunidad benedictina encubre el interés por restaurar el honor perdido a causa del abuso de poder que tuvo lugar en San Plácido. La enérgica Teresa que reprendía a Olivares en sus cartas por no dar crédito a sus promesas ahora se muestra desolada por el daño público del escándalo y resignada al sufrimiento; sin embargo, si en lo sentimental su ánimo se vio afectado, su escritura ganó en su último escrito en determinación, pulcritud y en una estructura mucho más cuidada.

De esta forma, el objetivo de Teresa se cumplía y los nuevos calificadores inquisitoriales determinaron en 1638 que el reparo del honor de las monjas fuese igual al daño causado y que el medio para tal restauración fuese tan poderoso que venciese «la falsa y maliciosa persuasión con que el vulgo imagina a las reas, prevaleciendo su inocencia»³⁶. Sin duda, el Tribunal tenían en mente los libelos protagonizados por Olivares, Teresa y las monjas de San Plácido; puesto que más adelante resaltan que «las prisiones ejecutadas en dicha Teresa y demás religiosas, y los procesos fulminados y sentencias promulgadas contra ellas, no las obstan ni pueden obstar para ningún efecto

³⁰ BNE, Ms. 883, f. 36v.

³¹ BNE, Ms. 883, f. 28r.

³² BNE, Ms. 883, f. 36v.

³³ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 805r.

³⁴ BNE, Ms. 883, f. 30r.

³⁵ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3692/1, f. 805v.

³⁶ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3688/1, f. 194r.

[...]; ni pueden ofender al buen nombre, crédito, y opinión de las susodichas, y de su Monasterio, Religión, y Linajes”³⁷.

Sin embargo, las críticas se mantendrían, hasta tal punto que en 1643 la sátira anónima *La cueva de Meliso*³⁸, donde se ofrecía un recuento de los principales desastres de la política olivariense, presentaba con insistencia a Teresa como instigadora de los desvelos conventuales de San Plácido y se incidía en que:

Morirá Luisa presa
y, acreditada, triunfará Teresa³⁹.

Estos versos indican la disparidad en el fallo inquisitorial de dos de las visionarias más populares de la primera mitad de siglo XVII, sor Luisa de la Ascensión y Teresa Valle. La primera fue recluida en una celda conventual hasta su muerte como ilusa falsaria⁴⁰ y de Teresa sabemos que logró defender su inocencia, quizá, como se insinúa en *La Cueva de Meliso* más adelante, gracias a la mediatización de la camarilla de Olivares, cansada de tantas críticas. Sea como fuere, la inclusión de la figura de la visionaria carismática, no sólo en este texto, sino en los numerosos libelos referidos anteriormente, muestra que se encontraba muy presente en el imaginario barroco, aunque con el tiempo la imagen de Teresa acabó por difuminarse y hoy son escasos los estudios dedicados a resolver sus devenires al lado del Conde-Duque⁴¹. No obstante, lo escandaloso de su posición como consejera espiritual de Olivares y su conflicto ante la escritura, por construir discursivamente una imagen ideal de sí misma, muestran que el margen de estudio es mucho más rico de lo que a primera vista dejan entrever los desvelos conventuales de esta monja benedictina.

Referencias bibliográficas

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «El Monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón», *Villa de Madrid*, 45-46, 1975a, pp. 59-68.
- , «El Monasterio de San Plácido y su fundador el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón (Continuación)», *Villa de Madrid*, 47, 1975b, pp. 37-50.
- ARENAL, Electa y Stacey SCHLAU, «Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 9.1, 1990, pp. 25-42.
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel, *Escritoras madrileñas del siglo XVII (estudio bibliográfico-crítico)*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- , *Cárceles y mujeres en el siglo XVII*, Madrid, Castalia / Instituto de la Mujer, 1991.

³⁷ AHN, Sección Inquisición, Legajo 3688/1, f. 194r.

³⁸ BNE, Ms. 12965/24, ff. 1r-24r.

³⁹ BNE, Ms. 12965/24, f. 9r.

⁴⁰ Su caso fue excepcional, pues después de muerta siguió siendo venerada como santa. Su obra poética y el resto de escritos se encuentran en su proceso inquisitorial, AHN, Sección Inquisición, Legajo 3704/1, 2, 3 y 4.

⁴¹ La figura histórica de Teresa ha disfrutado de análisis en Puyol Buil, 1993, mientras que a sus escritos se ha acercado de forma general Barbeito Carneiro, 1986, 1990.

- BOUZA, Fernando, *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003.
- ELIAS, Norbert, *The Court Society*, Oxford, Blackwell, 1983.
- ELLIOTT, John H., *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, London, Yale University Press, 1986.
- LEHFELDT, Elizabeth, «Discipline, Vocation, and Patronage: Spanish Religious Women in a Tridentine Microclimate», *The Sixteenth Century Journal*, 30, 4, 1999, pp. 1009-1030.
- , «Convents as Litigants: Dowry and Inheritance in Early-Modern Spain», *Journal of Social History*, 33, 3, 2000, pp. 645-664.
- , *Religious Women in Golden Age Spain: The Permeable Cloister*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- MARAÑÓN, Gregorio, *El Conde Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- POUTRIN, Isabelle, *Le voile et la plume: Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- PUYOL BUIL, Carlos, *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido 1628-1660*, Madrid, CSIC, 1993.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, Propileo, 2012.
- WEBER, Alison, *Teresa of Ávila and the Rhetoric of Femininity*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

La biografía de Sebastián de Covarrubias en el siglo xx y nuevos documentos de archivo

Sandra M^a Peñasco González

Universidade da Coruña¹

Con motivo de la redacción de mi tesis doctoral *Edición filológica y estudio de «Emblemas morales» de Sebastián de Covarrubias (1610)*, me he acercado a la historia de la biografía de su autor. En el presente trabajo veremos qué investigadores resultan imprescindibles para la comprensión de la vida de Covarrubias, qué documentación han manejado en sus investigaciones y, en definitiva, cómo se fue avanzando en el estudio biográfico de este autor a lo largo del siglo xx. Asimismo, les haré notar la falta de algunos documentos que hubiesen sido de vital importancia para la elaboración de mi tesis doctoral. En su búsqueda acudí a distintos archivos y bibliotecas, pero, como mis predecesores, no di con ellos. Fruto de estas investigaciones es, sin embargo, la transcripción de dos cartas de la familia Covarrubias al conde de Gondomar, que presento como conclusión a este trabajo, así como la edición de un presunto poema de nuestro autor, en la que trabajo ahora paralelamente a la edición de los *Emblemas morales*, sobre el que les hablaré más adelante.

La biografía reciente de Sebastián de Covarrubias tiene su punto de inicio en Emilio Cotarelo y Mori, estudioso del padre de nuestro autor en la primera década del siglo pasado. Presentando a la descendencia del licenciado Orozco nos ofrece una serie de datos escuetos sobre el autor del afamado *Tesoro de la lengua castellana o española*, basándose en una serie de documentos de carácter notarial del Archivo Histórico de Protocolos, así como en las pocas noticias que contemporáneos y autores posteriores habían dado de su persona. La relevancia de Cotarelo y Mori es enorme a día de hoy, no solo por el trabajo importantísimo acerca de Sebastián de Orozco, que a nosotros nos

¹ El siguiente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Bibliotecas Digitales Siglo de Oro III», dirigido por Sagrario López Poza, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), con código FFI2009-08113 (subprograma FILO).

interesa muy en concreto por haberse centrado en el problema de la ascendencia de la familia, sino también por ser el instigador, de algún modo, de los estudios de Ángel González Palencia, a quien se debe hoy el grueso de la biografía de Covarrubias.

Buena parte de la vida adulta de Sebastián de Covarrubias está documentada minuciosamente por González Palencia, que hizo transcripción en muchos casos de numerosos documentos de los fondos archivísticos del Cabildo catedralicio de Cuenca. La gran laguna de esta investigación concierne a las labores desempeñadas por el canónigo durante la reforma de las rectorías de Valencia, no así a sus idas y venidas y a las consecuencias de este trajín con su Cabildo. De sus estancias en Valencia cabe esperar que investigaciones actuales sobre esta reforma y las personas que la dirigieron amplíen la visión que hoy tenemos de estos trabajos concretos realizados por encargo del mismo Rey. Teniendo en cuenta que es durante esos viajes cuando se forja la relación entre Covarrubias y el duque de Lerma, que da lugar a la escritura de los *Emblemas morales*, sería de gran interés un avance en este sentido.

La documentación revisada a día de hoy procede principalmente de los siguientes fondos: Archivo Histórico de Protocolos, Archivo Histórico Nacional y Archivo de la Catedral de Cuenca; y puede dividirse someramente en papeles notariales de carácter personal (desde la libertad de un esclavo hasta su testamento), papeles notariales referentes a la difusión de sus obras (por ejemplo, el concierto de impresión del *Tesoro*) y actas del cabildo conquense. En este trabajo llamo la atención sobre la ausencia de documentos y, por tanto, datos que conciernan a la impresión, publicación y difusión comercial de *Emblemas morales*, así como a la pérdida de una traducción del canónigo de algunas obras de Horacio, de la que sí se dio constancia de restos notariales en el pasado.

Este recorrido por la historia de la biografía de su autor es, en parte, fruto de las pesquisas que he realizado con el objetivo de encontrar el concierto de impresión con Luis Sánchez para la impresión de los *Emblemas*, que, por desgracia, no ha terminado en hallazgo. La revisión de bibliografía y archivos me ha llevado finalmente a la transcripción de tres textos inéditos: una carta autógrafa de Covarrubias al conde de Gondomar, otra de su hermana Catalina al mismo y un poema, una égloga, presunta de nuestro autor. La transcripción de ambas cartas pone fin a este estudio y supone un modesto acercamiento a la ingente correspondencia don Diego Sarmiento de Acuña, digna de mayores consideraciones.

Antes de que Emilio Cotarelo y Mori, a principios del siglo xx, publicase su monográfico sobre Sebastián de Horozco, padre de Sebastián de Covarrubias, en el *Boletín de la Real Academia Española*², Cristóbal Pérez Pastor en su *Bibliografía madrileña*³ hacía relación de diez documentos del Archivo Histórico de Protocolos relacionados con Covarrubias y su familia que he tenido que manejar para la redacción de mi tesis. Sólo cuatro de ellos tratan aspectos concretos de la vida del autor:

1. Obligación de Sebastián de Covarrubias Orozco, canónigo de Cuenca, a pagar a Domingo de Portonariis, impresor de Salamanca, 852 reales de plata

² Cotarelo y Mori, 1916.

³ Pérez Pastor, 1908.

- de libros y dineros, ante el escribano Baltasar de Jos. 23/12/1580. T. 792, ff. 871r-v.
2. Libertad de esclavo que Sebastián de Covarrubias Orozco otorga a favor de su esclavo Jusepe de Olea, turco, de 46 años, ante Diego Ruiz de Tapia. Año 1610. T. 2.275, ff. 1316r-v.
 3. Donación otorgada por Sebastián de Covarrubias Orozco de cinco paños de tapicería, de boscaje y animales grandes a favor de su sobrino Diego Fernando de Alarcón, corregidor de Badajoz, ante Diego Ruiz de Tapia. 25/06/1610. T. 2.275, ff. 1317r-v.
 4. Concierto entre Sebastián de Covarrubias Orozco, canónigo de Cuenca, y Luis Sánchez, impresor de libros de Su Majestad, para que éste imprima 1000 cuerpos del libro *Thesoro de la Lengua Castellana*, ante el escribano Luis de Izcara. 16/08/1610. T. 2.810, tomo I, ff. 1230r-1231v.

Cotarelo y Mori, tomándolos como muestra, explica sobre Sebastián de Covarrubias, que «apenas quedan noticias» y así debía de ser en ese momento si atendemos a la apreciación que hace sobre su vida en las páginas 17 y 18 de su estudio: «Hombre de limitadas ambiciones, hubo de contentarse con sus cargos descansados: el cultivo de su huerta y sus parrales y el de la filología castellana, con interesantes y a la sazón inusitadas aplicaciones y derivaciones demosóficas». Como fuente cercana al autor, Cotarelo y Mori cita a Juan Pablo Mártir Rizo, quien publicó en 1629 (Madrid, herederos de la viuda de Pedro Madrigal) la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Éste, recoge, decía de Sebastián:

Don Sebastián de Orozco y de Covarrubias, maestrescuela y canónigo de Cuenca, consultor del Santo Oficio, capellán del rey don Felipe II; y por su mandado fue a Valencia a poner rectores y restituir sus rentas a las iglesias y lugares de los nuevamente convertidos, en que dio la cuenta que de su talento se esperaba. Fue capellán mayor de la capilla del marqués de Cañete, como persona de tantas calidades. Escribió el estimado libro del Tesoro de la lengua castellana; dejó una capilla con capellanes y honradas memorias en su iglesia, y murió año de 1613.⁴

Cotarelo y Mori no tenía, como hemos visto, mucha información sobre el canónigo de Cuenca, aunque sí que nos aporta un dato interesante que desgraciadamente no he logrado encontrar. Indica que en el Archivo Histórico Nacional se encuentra la «Licencia a don Sebastián de Covarrubias Orozco, maestrescuela y canónigo de Cuenca, para que pueda imprimir un libro intitulado *Las Sátiras, Epístolas y Arte Poética*⁵ de Quinto Oracio Fraco, vivi insigno y privilegio por diez años. San Lorenzo, 2 de noviembre del 1613». Esta obra, consistente en varias traducciones latinas, quedó inédita seguramente por la muerte del autor en ese mismo año, así lo indica Nicolás Antonio en el número X (117) de *Memorias de la Academia Española*⁶.

⁴ Cotarelo y Mori, 1916, p. 18.

⁵ La Biblioteca Nacional consigna un manuscrito del *Arte poética* de Horacio sin autor que anima a elucubrar la interesante hipótesis de que se tratase de la traducción de Covarrubias, o parte de ella al menos. Sería necesario un estudio grafológico para dilucidar esta cuestión,

⁶ A través de Cotarelo y Mori, 1916, p. 18.

A pesar de la escasa información que sobre Covarrubias manejaba Emilio Cotarelo y Mori, este investigador nos interesa por haber profundizado en uno de los temas más controvertidos que afectan a nuestro autor, me estoy refiriendo a su posible origen converso. La elección del apellido materno por parte de Sebastián pudiera deberse a las sospechas que en 1573 cayeron sobre la familia paterna en relación con su limpieza de sangre. Por aquel año, el hermano de Sebastián, Juan solicitó un puesto de inquisidor, para el que era obligado se abriese un expediente de limpieza de sangre. En el Archivo Histórico Nacional he podido consultar el documento de esta investigación⁷. Sobre este proceso, del que se desconoce el paradero de los documentos resolutivos, aunque sí que sabemos que Juan no consiguió el puesto solicitado, existen dos posturas: la del propio Cotarelo y Mori que rechaza la posible ascendencia conversa de la familia Horozco; y la de Jack Weiner⁸, editor en la década de 1970 del *Cancionero* del licenciado, que la defiende basándose en sus pesquisas a través de distintos archivos españoles.

Casi diez años después del estudio de Cotarelo y Mori, en 1925, el arabista y crítico literario español Ángel González Palencia publica en el *Boletín de la Real Academia Española*⁹ un amplio trabajo, dividido en partes, titulado «Datos biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco». Cuatro años más tarde, en la misma publicación, completa su investigación con el artículo «Adiciones a la biografía de Covarrubias»¹⁰. Se convierte así en la fuente imprescindible a la que acercarse para conocer la vida de nuestro autor.

Dicha investigación tiene su origen curiosamente en Emilio Cotarelo y Mori, pues cuando éste era secretario perpetuo de la Real Academia Española indicó a don Ángel que indagase sobre el que consideraba el hijo menor del licenciado Sebastián de Horozco, hoy suponemos que fue, sin embargo, el mayor de los tres (Sebastián, Juan y Catalina) por el orden en que aparecen sus nombres en el testamento del padre. González Palencia realizó movido por esta sugerencia una exhaustiva revisión de los fondos archivísticos conquenses del cabildo catedralicio (en el actual Archivo de la Catedral de Cuenca), de donde proviene prácticamente la mayoría de la información de su trabajo. De lo que se deduce que éste se centra en la vida de Covarrubias a partir del momento en que se le concede la canonjía de Cuenca, es decir, a partir 1579. En su investigación encontramos datos de todo tipo acerca de los últimos treinta y cinco años de la vida de Sebastián, empezando por todos los entresijos de la concesión de su canonjía¹¹. Los papeles del archivo catedralicio informan con detalle de las labores que le fueron encomendadas prácticamente año por año. A esta documentación no olvida añadir la información procedente de los documentos citados por Pérez Pastor en su *Bibliografía madrileña*, de los tres primeros transcribe la mayor parte, el tercero, la donación a su sobrino, de hecho al completo.

El actual Archivo de la Catedral de Cuenca se convierte, a la luz de este trabajo, en el fondo capital para el seguimiento de la etapa de vida adulta de Sebastián. No resulta

⁷ Inquisición, Leg. 1469, n°21, Horozco de Covarrubias, Juan, año 1573.

⁸ De todos sus trabajos es sumamente relevante su artículo Weiner, 1990, en el que da la clave de su posicionamiento.

⁹ González Palencia, 1925a, 1925b, 1925c y 1925d.

¹⁰ González Palencia, 1929.

¹¹ Los trámites pueden darse por finalizados el 26 de septiembre de 1579.

suficiente, sin embargo, para la comprensión de sus estancias en Valencia, para lo cual es necesario acudir a otros investigadores y archivos. Al margen de sus labores como canónico en Cuenca y de su producción literaria, Sebastián de Covarrubias es conocido por haber participado en la reforma de las rectorías del reino de Valencia, así lo destacaba Mártir Rizo en el texto citado arriba. Sebastián fue requerido por Felipe II en 1596 para acudir a Valencia. El Rey y su hijo, el futuro Felipe III, estaban dispuestos a realizar un trabajo definitivo de instrucción cristiana a los moriscos. Por ello a lo largo de 1595 erigieron y dotaron rectorías en una serie de lugares moriscos del Levante. De su gestión allí, González Palencia no reúne apenas noticias en su estudio, aunque sí del trato que mantuvo con el Cabildo conquense. Se refiere, eso sí, al conocido trabajo de 1901 de Pascual Boronat, *Los moriscos españoles y su expulsión. Estudio histórico-crítico*¹².

Una vez publicada la primera parte de su trabajo, González Palencia, en los apéndices, establece una relación de 20 cartas, aprobaciones, etc. que aclaran en parte esta gestión de Covarrubias. Se encuentran todos ellos en el Archivo Histórico Nacional, en el apartado correspondiente al Consejo de Castilla, libro 2220, que consiste en un registro de la correspondencia «Sobre la instrucción de los nuevos convertidos de Valencia¹³». En este apéndice V encontramos transcrito sólo uno de ellos¹⁴, la «Carta del Rey al licenciado Sebastián de Covarrubias diciéndole que se apreste para ir a ejecutar el breve de las rectorías de los ochenta cuatro nuevos, en lugares de nuevos convertidos de Valencia [...] El Pardo, 2 diciembre 1596».

Recientemente, Benjamín Ehler en un trabajo dedicado íntegramente a la labor de Juan de Ribera con los moriscos destaca la colaboración de Covarrubias en un nuevo plan de evangelización iniciado en 1599, en el que participaron otros destacados religiosos, como los obispos de Orihuela y Segorbe¹⁵. Es probable que la información que tenemos sobre la labor de Covarrubias en la reforma parroquial valenciana se vaya ampliando a medida que avancen las investigaciones que actualmente lleva a cabo Bernard Ducharme en el Archivo del Patriarca de Valencia.

En cuanto a la impresión y comercialización de sus obras, son varios los documentos que se conservan de la impresión y venta del *Tesoro* de Covarrubias, el concierto con Luis Sánchez (4) lo transcribe Martín Riquer en su edición facsímil del *Tesoro*¹⁶. Por otro lado, aunque yo no he podido constatar la existencia de este documento, Cotarelo y Mori sí que afirma la existencia en el Archivo Histórico Nacional de una licencia de impresión para *Las Sátiras, Epístolas y Arte Poética*, traducción que no llegó a publicarse y de cuyo original desconocemos su paradero. Sin embargo, ningún investigador cita o refiere documentos sobre la impresión o venta de los *Emblemas morales* y mis recientes investigaciones a través de los archivos no han dado tampoco frutos en este sentido.

¹² Boronat, 1901.

¹³ Abarca la gestión llevada a cabo en Valencia entre el 8 de abril de 1595 y el 22 de julio de 1606.

¹⁴ González Palencia, 1925d, pp. 509-511.

¹⁵ Ehler, 2006, p. 117.

¹⁶ Covarrubias, 1998, pp. 7-8.

Covarrubias dictó testamento el 14 de junio de 1613 al escribano Diego de Molina. González Palencia lo transcribe en el *Boletín de la Real Academia*¹⁷. Nada se dice sobre los *Emblemas morales* en este texto último de su vida, sí de cierto número de libros del *Tesoro* y de la conocida deuda del librero Diego Coello y su mujer. La razón de ello, así como seguramente de que no hayamos encontrado información referente a la distribución comercial del libro de sus emblemas, es que éste fue concebido como un libro-regalo. El propio autor en el *Suplemento* a su *Tesoro*, al declarar la voz «Midas» dice:

Y porque yo hice aquel librito para servir con él al señor duque de Lerma, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, y toda la impresión se dió graciosa a personas particulares y por esta razón podría ser que no se hallase, quise poner aquí la octava del dicho emblema que es 60, centuria 2¹⁸.

La tirada, deduzco, debió de ser bastante inferior a los 1.000 ejemplares del *Tesoro* y si lo que dice el autor es cierto, no llegaría a venderse en librerías. Si el propio Covarrubias observa en vida que es una obra difícil de encontrar, es porque no se vende ni se halla en ese momento fácilmente en una biblioteca o colección. Esto, sin embargo, no explicaría que no hayamos dado con el contrato de impresión o la licencia, que o permanecen incompletas, deterioradas, en algún archivo o se han perdido para siempre.

Tampoco Narciso Alonso Cortés recoge información sobre este asunto en sus tres publicaciones de mediados del siglo xx, también en el *Boletín de la Real Academia Española*¹⁹. La segunda parte de este estudio está dedicada a una serie de documentos conservados en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid referentes a un pleito ocurrido en Salamanca entre 1564 y 1566 de Sebastián de Covarrubias contra Francisco Sánchez²⁰.

A la ya más que perfilada biografía de Sebastián de Covarrubias trazada principalmente, como hemos visto, por González Palencia, debo añadir dos hallazgos con los que me he encontrado investigando en la Biblioteca de Palacio Real de Madrid o Real Biblioteca: una carta y un poema. Este último, cuya signatura es II 1580 (2) 337, se encuentra en un extenso volumen titulado *Poesías varias (s. XVI)* que contiene numerosos poemas de diversos autores del dicho siglo. La pieza viene precedida por el nombre del autor o el género; en el caso que nos interesa leemos «Sebastián Orozco de Covarrubias». La presencia de ambos apellidos elimina la posibilidad de que se trate del padre de nuestro autor. Sigue al poema otro precedido del siguiente nombre: don Lope de Salinas.

Una consulta a la *Tabla de los principios de las poesías española (XVI-XVII)*²¹ nos lleva a consultar el manuscrito de la Biblioteca Nacional de París *Recueil de poésies castillanes du XVI^e et du XVII^e siècles*, pues aquí encontramos el segundo testimonio que

¹⁷ González Palencia, 1925, pp. 376-393.

¹⁸ *Tesoro*, s. v. «Midas» en Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. 2006).

¹⁹ Alonso Cortés, 1949.

²⁰ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid: Escribanía de Lapuerta, Fenecidos, leg. 260. Alonso Cortés, 1949, pp. 11-13.

²¹ Labrador Herraiz y DiFranco, 1993.

del poema en cuestión se conserva. Este cartapacio de hacia 1580 recoge producción posterior a 1550, en él encontramos canciones, villancicos, epístolas y romances pastoriles²². Juan Montero²³ nos recuerda que el código conserva «tres églogas no impresas hasta hoy», entre ellas se encuentra la composición de la que venimos hablando. Pero este autor va más allá, en nota a pie leemos:

[...] Los tres poemas inéditos son *Égloga de Nemoroso y Aurelio* («Bien te acuerdas, Aurelio, me dijiste»), ff. 41-51; *Segunda Égloga de Ergasto y Galatea* («El sol había subido la alta cumbre») ff. 51v-59; y *Égloga tercera* («Huyendo el sol d'un caluroso día»), ff. 59v-62v. El segundo de esos poemas aparece copiado también en el ms. II-1580 de la Biblioteca de Palacio (*Cartapacio de Ramiros Cid y Piscina*), que lo atribuye a un tal Sebastián Orozco de Covarrubias. Si la atribución es válida, sería preciso, entonces, aclarar un par de cuestiones: si se le pueden atribuir al mismo autor las tres églogas del código parisino, y si puede existir alguna relación entre él y el que llegó a ser gran lexicógrafo, Sebastián de Covarrubias y Horozco.

Desde mi punto de vista habría que invertir el orden de importancia de estas dos cuestiones que Montero plantea. De modo que primo la aclaración de la atribución al canónigo de Cuenca. Para ello es necesario fijarse en las fechas aproximadas en que se recopiló cada uno de los códigos en los que se encuentra el poema. No existen investigaciones muy afinadas a este respecto, de manera que tenemos que conformarnos con un período temporal, el de la segunda mitad del siglo XVI, poniéndole como límite la década de los 80. Recordemos a este propósito que Sebastián cursó sus estudios universitarios del 65 al 71 y que a partir de entonces desempeñó diversas funciones dentro del ámbito eclesiástico (fue nombrado canónigo en 1579). Fácilmente Covarrubias en sus años de estudio pudo haber compuesto uno o varios poemas de distinta índole, como él mismo nos confirma en el prólogo de sus *Emblemas morales*²⁴, en el que dice, dirigiéndose al duque de Lerma: «Estando Vuestra Excelencia por virrey en el reino de Valencia me mandó le sirviese con algún poema, que fuese de entretenimiento y gusto. Halleme con sólo un cuaderno de niñerías de mi mocedad [...]». Debemos considerar si es plausible que estos poemillas suyos, que él conservaba para sí, pudieron además circular manuscritos porque él quisiera compartirlos con alguien, por ejemplo. La procedencia del código, que Barbieri sitúa en el entorno salmantino afianzaría la hipótesis de la composición del poema durante sus años de estudio²⁵.

En cuanto a la denominación del autor en II-1580 como «Sebastián Orozco de Covarrubias», no resulta extraño este orden de apellidos en documentos que no provienen de su persona, así Mártir Rizo en su *Historia* lo llama «Sebastián de Horozco y de Covarrubias». Por otra parte, en mis investigaciones no he dado con otro Sebastián que llevase ambos apellidos a lo largo del siglo XVI. Me inclino a pensar que quien

²² Son especialmente conocidas las epístolas pastoriles «Partenio, tu pastor casi difunto» y «Darinda a su Sirenio, por quien viene», que dentro de la colección llevan los números 413 y 439, respectivamente, y una versión de *El pastorcico*, que comienza con «Un pastorcillo solo está cantando».

²³ Montero, 2002.

²⁴ Covarrubias, 1978, p. 39.

²⁵ Para el grupo de cancioneros salmantinos conservados en la Biblioteca Real ver Labrador, 1987.

atribuyó originariamente en el manuscrito de Palacio²⁶ el poema a ese nombre estaba pensando en nuestro autor. Lo cual no prueba a ciencia cierta que el texto sea suyo y menos que lo sean las otras dos églogas del cartapacio francés.

Nos encontramos, pues, ante dos posibilidades. La primera sería fiarnos de esta atribución y dar por válido que sean de Covarrubias las otras dos composiciones, ampliando así la nómina de su obra poética. Pero la prudencia hace que me incline por una segunda opción, la de la duda. De los dos manuscritos que nos interesan habría que dilucidar cuál es anterior y qué tipo de relación existe entre ellos, ya que comparten al menos un poema²⁷. Me pregunto si comparten más textos o si es pura casualidad que ambos testimonien la égloga de Ergasto. Me extraña que el manuscrito francés presente las tres églogas anónimas y el español sólo una pero con autor. ¿Circularían los tres textos juntos? o ¿el escriba del volumen parisino los copió uno tras otro por su afinidad formal y temática? Centrándonos únicamente en la égloga conservada en Palacio, ¿qué fiabilidad tienen las atribuciones de dicho códice? Son todas éstas preguntas básicas para esclarecer si es el canónigo de Cuenca el autor de al menos uno de estos poemas pastoriles, hipótesis que de primeras no resulta descabellada, pero que profundizando en la historia de los textos se vuelve más oscura.

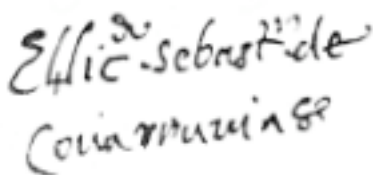
En la actualidad último la edición de esta obra basándome en los dos testimonios existentes²⁸, con la intención de presentarlo como presunto de nuestro autor, con la esperanza de que futuras investigaciones mías y de otros colegas den por suya la composición, con la que comenzar un nuevo capítulo en los estudios de Covarrubias, la de su obra perdida, en la que ojalá podamos añadir con el tiempo nuevos textos, como las traducciones de Horacio hoy perdidas de las que he hablado arriba.

En cuanto a la carta que he encontrado también en Palacio, con signatura II-2137 119 es brevísima y está firmada por el licenciado Covarrubias. Se encuentra en un volumen facticio proveniente de la correspondencia del conde de Gondomar, don Diego Sarmiento de Acuña, correspondencia que alcanza las 15.000 cartas. Al tratarse de un texto presumiblemente autógrafo, así lo recoge la ficha del Patrimonio Nacional, debemos fijarnos en la firma del mismo. A mi disposición tengo dos tipos de firma de Sebastián de Covarrubias en cuatro documentos del Archivo Histórico de Protocolos que pertenecen a la recta final de su vida. Todas ellas están en documentos notariales, razón por la que seguramente firme con nombre y apellidos. La primera de ellas: «El licenciado Sebastián de Covarrubias» y la segunda «Sebastián de Covarrubias Horozco».

²⁶ Puede ser el propio compilador de este manuscrito el que hace la atribución o no, pues pudo encontrarse con la égloga en otros papeles sueltos, o en otro cancionero, con el susodicho nombre ya incluido.

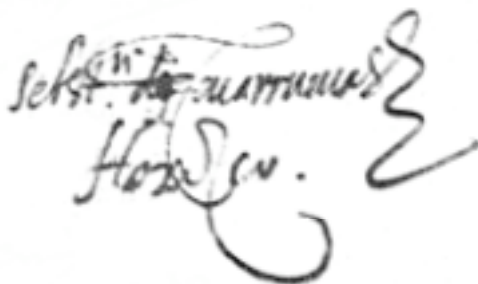
²⁷ No he tenido la oportunidad de ver a fondo este manuscrito. Además de este poema comparte con el español algunos autores como don Lope de Salinas.

²⁸ Alberto Bleuca editó en su Memoria de Licenciatura el poema junto con las otras dos églogas.



El Lic. Sebast. de
Covarrubias

29



Sebast. de Covarrubias
Hoy. de

30

La firma de la carta que tenemos delante proviene de una correspondencia personal, por lo que ésta aparece de forma abreviada (sin nombre ni segundo apellido): “El licenciado Covarrubias”.



El Lic. Covarrubias

Dice así la misiva:

Jusepe López, que ésta dará a Vuestra Merced, se ha ofrecido un negocio propio que suplicar a Vuestra Merced, que a más de ser persona de mi casa es portero de este consistorio. Él informará del negocio. Suplico a Vuestra Merced le oiga y dé entero crédito y le haga la merced que siempre me hace en lo que le suplico, que yo la recibiré por muy propia. Guarde Dios a Vuestra Merced. De Palacio, 13 de septiembre de 1603.

El licenciado Covarrubias

²⁹ En f. 1316 v de «Libertad de esclavo que Sebastián de Covarrubias Orozco otorga a favor de su esclavo Jusepe de Olea, turco, de 46 años, ante Diego Ruiz de Tapia. Año 1610», T.2275 ff. 1316 r-v (Archivo Histórico de Protocolos).

³⁰ En f. 871v de «Obligación de Sebastián de Covarrubias Orozco, canónigo de Cuenca, a pagar a Domingo de Portonariis, impresor de Salamanca, 852 reales de plata de libros y dineros, ante el escribano Baltasar de Jos.» T. 792, ff. 871r-v (Archivo Histórico de Protocolos).

Entre la correspondencia del conde Gondomar hay otra carta en la que se aprecia la realción existente entre la familia del canónigo y el conde. Se trata de una misiva³¹ de la hermana de Sebastián, Catalina de Covarrubias, a Diego Sarmiento de Acuña. Fue escrita en Valladolid a 18 de septiembre de 1604. Dice:

Andrés de la Mata pretende que Vuestra Merced le haga merced de pedir a uno de los arrendadores de los puertos secos de Portugal, que están junto a Ciudad Rodrigo, le den una de las varas que proveen los dichos arrendadores en las aduanas que allí hay. Es persona a quien el señor bailío de Lora desea todo bien y yo e don Diego ni más ni menos. Suplico a Vuestra Merced (cuan encarecidamente puedo) le haga esta merced que pide que sólo está el buen fin de su pretensión en que Vuestra Merced se le haga y yo la recibiré muy grande en ello. En casa, 18 de septiembre de 1604.

Doña Catalina de Covarrubias

González Palencia en 1925 dijo sobre Sebastián de Covarrubias que su figura estuvo «olvidada como tantas otras que esperan la mano del paciente investigador que las descubra entre los viejos papeles venerables de nuestros poco frecuentados archivos». Quienes todavía esperamos encontrar un contrato de impresión y damos con una carta autógrafa homenajeamos humildemente la inmensa labor de nuestros maestros. Sin ella, es probable que Covarrubias permaneciese discretamente oculto tras la sombra de su obra más famosa, el *Tesoro de la lengua castellana*. Esta fama, sin embargo, la de sus trabajos más queridos, le hubiese bastado al canónigo, pues como dice en la centuria tercera de sus *Emblemas morales*, en el emblema dedicado a su tío y protector Diego de Covarrubias y Leiva³², «los varones que por letras han alcanzado renombre y fama, ellos mismos han sido coronistas de sus vidas y de sus obras, dejando para enseñanza de los presentes y venideros siglos estampados sus escritos y divulgados sus trabajos».

Referencias bibliográficas

- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Acervo biográfico», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 29, Cuaderno 127, 1949, pp. 279-306.
- BORONAT, Pascual, *Los moriscos españoles y su expulsión. Estudio histórico-crítico*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1901.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *El licenciado Sebastián de Horozco y sus obras*, Madrid, Imprenta de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Emblemas morales*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- , *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- , *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Pamplona / Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española, 2006.
- EHLER, Benjamin, *Between Christians and Moriscos, Juan de Ribera and the Religious Reform in Valencia 1568-1614*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Datos biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco», *Boletín de la Real Academia*, 12, 1925a, pp. 39-72.

³¹ Su signatura esII/2114.-- doc. 50.

³² Covarrubias, 1978, p. 241.

- , «Datos biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco», *Boletín de la Real Academia*, 12, 1925b, pp. 217-245
- , «Datos biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco», *Boletín de la Real Academia*, 12, 1925c, pp. 376-396
- , «Datos biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco», *Boletín de la Real Academia*, 12, 1925d, pp. 498-514.
- , «Adiciones a la biografía de Covarrubias», *Boletín de la Real Academia*, 16, 1929, pp. 111-117.
- LABRADOR, Jose J., «Los cancioneros manuscritos de la Real Biblioteca de Palacio», *Reales Sitios: revista del Patrimonio Nacional*, 1987, pp. 21-32.
- , y Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.
- MONTERO, Juan, «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», *La Égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000)*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 183-206.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1908.
- WEINER, Jack, «Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 25, 1990, pp. 109-164.

Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo xx (4): James O. Crosby en torno a la poesía de Quevedo*

Isabel Pérez Cuenca

Universidad San Pablo-CEU

En el año 1967, la editorial Castalia publicó en «Biblioteca de Erudición y Crítica» *En torno a la poesía de Quevedo*, libro que reunió «diversos estudios inéditos» de Crosby. El origen de todos estos trabajos se halla en la adquisición de un conjunto de mss. quevedianos; en el redescubrimiento del ejemplar del *Trattato dell' amore umano* propiedad de Quevedo, y en la reseña que preparó de la ed. de José Manuel Blecua, *Poesía original* de Quevedo¹:

Desde hace años he mandado a Blecua todo lo que tenía sobre la poesía, y ahora, que como es natural me han salido muchas cosas al hacer la reseña y estudiar intensamente la poesía (cosa que no había hecho nunca antes), me esfuercé con bastante incomodidad a publicar todo a tiempo para que él pueda incluirlo en su edición. El sistema que hemos adoptado Blecua y yo, es que yo redacte los artículos, y los mande a una revista, y en el momento de tenerlo aceptado, envío la copia a carbón a Blecua, junto con una nota del nombre de la revista, para que él pueda citarla en su edición. (Crosby, 16/06/1965)

Blecua no dará fin a todos los artículos hasta 1966, de manera que *En torno* se gesta entre 1963-1966 y pasa por diversas etapas hasta que adopta la forma que hoy

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Biblioteca Digital Siglo de Oro III», código FFI2009-08113 (subprograma FILO) cofinanciado por el INIA, en el marco del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+i) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

¹ Crosby, 1966, pp. 13-14. Véase también el trabajo de Mariano de la Campa publicado en estas mismas *Actas*. Se transcribirán fragmentos de varias cartas pertenecientes a la correspondencia que Crosby y Maldonado mantuvieron durante más de 20 años, será citada indicando remitente seguido de fecha.

conocemos y que es posible reconstruir gracias a la correspondencia que mantuvo Crosby con Maldonado, su colaborador y amigo².

El análisis de mss. autógrafos se inicia con el hallazgo y cotejo del Heredia-Spínola de *Política Dios* con otros manuscritos autógrafos en su mayoría. Para ello buscó otros testimonios y determinó los más fiables, los no discutibles, de los autógrafos conocidos para utilizarlos como elemento fidedigno de comparación a la hora de distinguir entre la auténtica mano de Quevedo y las que no lo son. Los primeros resultados son de gran interés, pues, además de descartar el Heredia-Spínola del conjunto de hológrafos de Quevedo, se identifican dos letras suyas:

Retengo, en efecto, las fotografías [de mss.]. Sobre todo, en tanto no aclare una duda que me corroe el alma desde que las examiné [...]. Se trata de la carta de Quevedo en el AHN (me parece), en que funda la comparación de letras³. Creo recordar que en Protocolos tropecé y le comuniqué un documento íntegramente escrito por Quevedo [...] Y es el caso que mi recuerdo gráfico de aquella letra no coincide con la de su fotografía. ¿Comprende mi alarma? Puedo estar equivocado, y lo deseo vivamente, pero me parecería una deslealtad sin nombre no comunicarle esta duda. (Maldonado, 25/09/1964)

Ante el recuerdo de Maldonado de una segunda letra de Quevedo, Crosby opta por remitir a Madrid más fotografías de mss. y firmas reputados por autógrafos, señalar los que corresponden con mayor garantía al escritor⁴, comunicar las referencias bibliográficas en las que se encuentran reproducidos otros tantos (*Epistolario*, ed. de Astrana, *España defendida*, ed. de S. Rose, etc.), y solicitar opinión sobre el Heredia-Spínola⁵. Todos los comentarios, cotejos de letras y la existencia de una «segunda letra», darán lugar a un trabajo que encadenará búsquedas y hallazgos de presuntos autógrafos, cuyos resultados se plasman, 1º en el estudio de los poemas autógrafos de Quevedo⁶ del *Trattato dell' amore umano*, y 2º en la necesidad de estudiar, junto a este,

² De cada episodio que configura la formación de *En torno* es testigo e inestimable ayudante Maldonado: «Me complace sobremanera, finalmente, expresar mi sincera gratitud a Felipe C. R. Maldonado por la constante ayuda que me ha prestado durante todas las etapas que atravesó la confección de este libro» (Crosby, 1967, p. 14).

³ Se refiere a las dirigidas al duque de Osuna. En respuesta, escribe Crosby, 29/09/1964: «Respecto a la letra que digo ser de Quevedo en su carta a Osuna en el AHN, le agradezco mucho su amabilidad y buena voluntad en hacer reparo a mi atribución». Estudiados otros autógrafos, llegará a la conclusión inicial, la letra de la carta a Osuna del AHN pertenece a la mano de Quevedo.

⁴ Destaca los de *España defendida* y *Virtud militante* (Crosby, 29/09/1964), pero finalmente opta por las cartas dirigidas a Osuna para la comparación de letras: «Como base para el cotejo de las distintas letras atribuidas a Quevedo, hemos preferido los autógrafos que parecen más fidedignos e indudablemente auténticos, escogiendo las dos largas cartas de Quevedo al Duque de Osuna que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. [...], no admiten duda ni sospecha. Llevan la firma del satírico, la fecha de redacción, y aquélla en que recibió la epístola el Duque de Osuna en Nápoles. Posteriormente llegaron a formar parte de las pruebas que adjuntó el fiscal en el proceso contra el Duque, siendo entonces catalogadas y certificadas como auténticas» (Crosby, 1967, 74).

⁵ Maldonado (03/10/1964): el Heredia-Spínola es eliminado de la lista de autógrafos y además describe una segunda letra menuda, regular y bastante clara de Quevedo vista en el Archivo de Protocolos, que ha sido ratificada por Rodríguez-Moñino.

⁶ Crosby, 15/12/1964: «he hallado los supuestos autógrafos del Museo Británico, tan buscados por tantos, y ya veremos si son autógrafos o no, etc.».

otros mss. hológrafos. Mas, el 11 de noviembre de 1964, Maldonado presenta a Crosby la posibilidad de adquirir un lote de mss. que dará un giro al plan de trabajo y cuya procedencia y lista de obras reseña:

Incidentalmente ha llegado a mis manos una oferta que le traslado de inmediato. Se trata de varios mss. quevedianos en diverso grado, cuya descripción sumaria va al final de la carta. No tengo tiempo más que para copiar mis primeras anotaciones a la vista de los mss. Su "pedigree" es el siguiente (a grandes rasgos): Aureliano Fernández Guerra, Luis Alberdi, Astrana Marín; o bien, a partir de Alberdi, Barbazán, Eugenio Montes [...].

Homilía a la Santísima Trinidad.- Hojas 7 a 20 y 20bis a 29, mss.- Autógrafo auténtico de Quevedo.- Hoja 30: nota autógrafa de D. Aureliano Fernández Guerra y Orbe. 3-xi-1855.- Hoja 31, en bl.

Entremés del Hospital de los malcasados.- 5 h. sin num.- No es letra de Q. pero sí de su tiempo.

Entremés de los Refranes del viejo celoso.- 6 h. sin num.- Tampoco es letra de Q. sino igual a la del ms. anterior.

Padrenuestro glosado.- 8 h. (port. y 7 de texto). No es letra de Q. tampoco las correcciones. Parece, por lo cuidada, letra de amanuense.

Sátira contra Francisco Morovelli de la Puebla.- 2 h. y 2 en bl.- No es autógrafo; parece copia un poco apresurada o poco segura, por las abreviaturas y correcciones de la misma mano, coetánea.

Focílides.- (2)-6-(7) y 1 h. en bl.- No es autógrafo; parece letra de un amanuense bastante cuidadoso. Copia coetánea.

La hora de todos y la fortuna con seso.- (3 en bl.)-(91)-(1 en bl.) hojas. Numera los pliegos, todos de 8 hojas menos el último (numerado 12), que es de 3 h.- Letra de amanuense, esmerada y coetánea; aunque dice estar «corregido por el mismo Quevedo», las correcciones marginales no son de su mano y las tachaduras de letras y enmiendas en el texto no permiten identificación en manera alguna.

En loor y alabanza de N^a S^a de Montserrat... Coplas...- 2 fols. (numerados 106 y 107). En este caso la letra no es de Quevedo y el texto creo que tampoco; parece fragmento de un tomo misceláneo, apurando algo podría identificarse al autor que, insisto no me parece Q., aunque sea coetáneo.⁷

El único mss. autógrafo de Q. es el primero y admite plena garantía de autenticidad.

Inconvenientes: como es el texto manejado por D. Aureliano Fernández Guerra, según declaración expresa, que no he tenido tiempo de comprobar, el texto está fielmente reproducido en la Biblioteca de Autores Españoles, en todas sus ediciones; y lo mismo tiene que suceder con la edición de Astrana Marín y la de la Buendía.

Los restantes mss. tienen el interés de ser copias coetáneas, pero en manera alguna con autógrafos. En este aspecto no admiten la más ligera duda. El cotejo de letras ha sido cuidadoso y no cabe error.

Entre las obras manuscritas adquiridas figuran dos entremeses y un romance⁸, cuya inclusión en el catálogo de obras de Quevedo se basó en la consideración de que la mano que las copió fue la del autor,⁹ aunque ya Eugenio Asensio sospechó al examinar

⁷ Todos estos manuscritos pueden consultarse actualmente en la biblioteca de la Hispanic Society of America.

⁸ Crosby, 1967, pp. 205-228.

⁹ De la Barrera, 1860, p. 311, n. 17 y p. 312, n. 25; Astrana, 1932, p. 1357, nn. 74 y 75.

los dos entremeses que esos mss. no pueden ser hológrafos por los muchos errores que transmiten¹⁰. El estudio de la mano de Quevedo en esos mss., junto a los mencionados, lleva un análisis desde diversos puntos de vista: la autenticidad de unos permite examinar la técnica poética de Quevedo a través de las varias redacciones de un conjunto de ocho poemas, y la falsedad de otros, obliga a replantear doce atribuciones¹¹. Dos obras más copiadas en los mss. adquiridos por Crosby, *Focílides* y *Sátira contra Morovelli*, son objeto de sendas ediciones críticas y de sus correspondientes estudios.¹²

Además Crosby trabaja simultáneamente y sin pausa en los siguientes asuntos: 1) las citas clásicas, bíblicas y patrísticas del *Parnaso español*, 2) nuevos testimonios del memorial «Católica, sacra real majestad», 3) la Antología griega, 4) el romancero del Cid en la poesía de Quevedo, 5) la huella de González de Salas en *Las tres musas*, 6) unas letras griegas y hebreas de un verso de Quevedo, 7) varias referencias contemporáneas en tres poemas y, por último, 8) la cronología de unos 300 poemas. Ocho artículos que sumados a los cuatro anteriores hacen un total de doce dedicados a la poesía de Quevedo y con las miras puestas en tenerlos finalizados, aun a costa de abandonar la lectura de las galeradas de *Política de Dios*, antes de que entregue a imprenta Blecua su magna edición de la *Obra poética* y pueda disponer de sus resultados. Pero a causa de la premura para terminar los artículos y poder entregar copia a Blecua, renuncia a dos estudios: las citas clásicas, del que afirma tener todos los datos recopilados, y los testimonios del memorial¹³.

De todos los capítulos que constituyen *En torno*, «La cronología de unos trescientos poemas», de especial importancia y transcendencia en los estudios quevedianos —considerado en alguna ocasión el centro de la obra¹⁴—, fue el artículo que dio origen al volumen de varia quevediana que hoy tenemos. Su extensión excesiva para difundirse en una revista y su falta de páginas para formar una monografía, lleva a Crosby a plantearse el problema de dónde y en qué formato publicar el estudio¹⁵. Maldonado considera conveniente reunir junto a la cronología otros estudios sobre poesía y formar un volumen de varia o *res* quevediana, Crosby prefiere inicialmente publicar una breve monografía con los datos reunidos sobre la datación de los poemas. Pero Maldonado insiste en su idea del volumen de varia quevediana, tanto por no encajar una monografía de esas características en las editoriales españolas como por datarse algunos y no todo el corpus poético quevediano¹⁶. Crosby una vez estudiado las diversas opciones ve posible

¹⁰ Eugenio Asensio (1971, pp. 226-230) no pudo ver los mss. que pertenecieron a Fernández-Guerra, entonces en paradero desconocido, y tuvo que conformarse con los textos editados por Astrana.

¹¹ «La creación poética en ocho poemas autógrafos» (Crosby, 1967, pp. 15-27); «Manuscritos reputados por autógrafos» (Crosby, 1967, pp. 73-94).

¹² Crosby, 1967, pp. 175-204 y 48-51.

¹³ En una extensa carta del 05/09/1965 Crosby hace referencia a los muchos trabajos que tiene en marcha y al llegarle el turno al de las citas clásicas escribe: «todos los datos y documentación para él están buscados y apuntados entre mis notas (el artículo de la Antología Griega, ya en prensa, fue parte de esto, pero a diferencia del resto, pude separarlo con facilidad y sin deshacer la lógica)». Ambos trabajos siguen inéditos.

¹⁴ Morby, 1970, pp. 96-97

¹⁵ Este asunto es tratado en varias cartas, son de especial interés las de Crosby, 27/08/1965; Maldonado, 04/09/1965 y Crosby, 08/09/1965.

¹⁶ Maldonado, 14/09/1965.

el tomo de varia, y el 14 de septiembre de 1965 ofrece a Maldonado la relación de todos los trabajos que tiene en fárfara:

Los artículos comprometidos ya son:

- 1) Sobre la Antología Griega (en prensa ya)
- 2) Sobre el papel de González de Salas en las TRES MUSAS
- 3) Sobre el romancero del Cid en la Poesía de Quevedo

Los artículos que se podrían reunir son:

- 4) La Cronología (unas 150 pp., más adiciones preparadas aquí)
- 5) La edición de los entremeses (unas 40 pp.)
- 6) Sobre los manuscritos de Quevedo reputados por autógrafos (y que no — 40 pp. son autógrafos) se lo mando mañana
- 7) Sobre la sátira de Quevedo sobre Morovelli. (casi terminado) – 15 pp.

Artículo que prefiero no reunir, y está redactado ya en inglés:

- 8) Sobre los autógrafos del Museo Británico (45 pp.)

Artículo o monografía que tardaré en escribir:

- 9) Sobre las fuentes clásicas y bíblicas de la poesía de Quevedo (alcanzará cierta extensión —quizá entre 100 y 200 pp.).
- 10) Sobre textos nuevos del Memorial
- 11) Sobre una palabra hebrea en el soneto «Tentación ha sido...» (Crosby, 14/09/1965)¹⁷.

Crosby, en principio, solo tiene intención de publicar en ese volumen cuatro trabajos: la cronología, la edición de los entremeses, los manuscritos reputados por autógrafos y la *Sátira contra Morovelli*¹⁸. Y las dudas sobre la forma que ha de adoptar la publicación no cesan, por lo que Maldonado ofrece alguna opción más: 1) «agregar a la cronología las composiciones mismas de que se ocupa. Claro que los textos ocuparían acaso demasiado espacio», y 2) publicar en la Universidad de Illinois solo la cronología, y los entremeses, los supuestos autógrafos, la *Sátira contra Morovelli* y las fuentes clásicas darlos en un tomo colecticio. Respecto a la editorial, tiene la certeza de que Castalia, en la serie «Biblioteca de Erudición y Crítica» dirigida por Rodríguez-Moñino, sería la más apropiada; mas hasta que no se perfilen las propuestas, Maldonado advierte que no podrá realizar gestión concreta en este sentido¹⁹.

Las circunstancias del momento hacen que Crosby se decante por el tomo de varia: en primer lugar, Blecua se demora en dar fin a *Obra poética*, esto permite a Crosby

¹⁷ En esta lista se echan en falta tres trabajos que engrosarán el volumen de *En torno*: «Notas sobre algunas referencias contemporáneas» (pp. 67-72), «La historia del texto de la traducción de *Focílides*» (pp. 175-204) y «Dos contratos desconocidos para la publicación de tres obras de Quevedo» (pp. 229-244). Se deduce por la carta citada (Crosby, 14/09/1965), que el primero formó parte de los datos de «La cronología»: «sería interesante intercalar alguna foto en la Cronología (intenté sin éxito localizar esa custodia de Valladolid, pero existen hoy las estatuas de los Duques de Lerma, y quizá parte de la tumba de san Pablo; hay también por lo menos dos cuadros de la fiesta de cañas del 21 de agosto de 1623; y me habla V. de una foto de la estatua de Carlos V; etc. etc.; creo que no dejaría de tener [sic] cierto interés literario comprobar visualmente el lector los objetos poetizados)». Las fotografías de esos objetos ilustran las «Notas sobre algunas referencias contemporáneas».

¹⁸ «Dígame por favor si le parece que irían bien los números 4 al 7, todos, en un volumen que se publicara en Madrid» (Crosby, 14/09/1965).

¹⁹ Maldonado, 21 y 25/09/1965.

redactar algún trabajo más de los previstos en un principio²⁰, y, en segundo, Moñino se interesa por el trabajo de Crosby, si se reúnen todos los estudios en un tomo²¹, y en una conversación informal de Maldonado y Moñino prácticamente queda decidida la editorial que publicará el libro, Castalia, y se abren las puertas de dos colecciones: «Biblioteca de Erudición y Crítica» y «La Lupa y el Escalpelo»:

comenté con él [D. Antonio] la marcha del libro sobre la poesía de Quevedo, incluso le mostré el bosquejo del índice y el cálculo de páginas que V. me había remitido últimamente. Los temas planteados le parecieron interesantes; las dimensiones, proporcionadas, y agregé que si pudiera sumarse algún estudio más y retirarse la edición de los textos, podría ser —por la temática del volumen— un tomo para la nueva colección (van publicados 2 o tres) «La Lupa y el Escalpelo», que también edita Castalia [...]; creo que valga la pena seguir adelante con el proyecto según está planteado (incluso suprimiendo el artículo XI²²). (Maldonado, 26/02/1966)

El plan de la obra se modifica a lo largo de los meses de marzo y abril y se aceptan las sugerencias de Moñino. El 7 de abril de 1966, Crosby remite el primer borrador de *En torno* a Maldonado para que se lo haga llegar a Moñino, sin los estudios del *Focílides* y de los entremeses. El mismo día escribe a don Antonio dándole cuenta de los datos de su investigación que ha intercambiado con Bleuca, sin ocultar «el plan de entregar a Bleuca la copia mecanografiada de toda la publicación que esté en prensa, sin esperar que aparezca impresa»²³.

En junio Crosby remite el «segundo original» a Maldonado de *En torno*, justo cuando la investigación en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid recompensa a ambos con el hallazgo de dos excepcionales documentos totalmente desconocidos hasta el momento: los contratos para la publicación de tres obras de Quevedo, la emoción de Maldonado por el descubrimiento no se disimula en las cartas que transmiten la noticia:

Aunque hoy lunes todavía no he recibido el paquete con la copia anunciada de *En torno* a la poesía de Q., [...] anticipo la carta y en el momento oportuno añadiré cuatro letras, comunicándole el recibo [...]. El motivo de mi impaciencia y de que anticipe la carta es el documento cuyo extracto acompaño (no pude esperar a fin de semana ni cosa que se parezca). Cuando comencé la lectura di un brinco en mi asiento y me puse nervioso como un chiquillo. Ahí está el primero y único documento conocido para la impresión de dos obras de nuestro Quevedo. Me parecía mentira el hallazgo tan feliz. ¡Qué suerte tan grande el que no me desanimase en el examen del protocolo de Camargo, a pesar de que no salía mucho fruto últimamente! Estoy seguro de que para V. también será un motivo de gran alegría y una gran pieza la de este hallazgo. Y pensar que en algún sitio —si no ha desaparecido— estará el documento análogo tocante a la Política... ¡Qué botella de campagne nos vamos a beber el día que lo encuentre! (Maldonado, 13/06/1966)

²⁰ Crosby, 28/09/1965.

²¹ Maldonado, 09/10/1965.

²² Se refiere al trabajo sobre los manuscritos del memorial «Católica, sacra, real majestad» que sigue inédito.

²³ El 22/04/1966 Maldonado comunica a Crosby la positiva opinión de Moñino acerca de su libro.

Por supuesto se refiere al contrato de Quevedo con Pedro Coello para la impresión de la *Vida de San Pablo* y el *Marco Bruto*. Pero las gratas sorpresas no han terminado, dieciséis días después, el 29 de junio, escribe todavía más emocionado si cabe:

La diosa Fortuna, que de vez en cuando alza la venda y gusta de ayudar a los que trabajan, sigue haciéndome guiños... ¡y vaya guiños!, deje la carta y léase el extracto, pero siéntese antes, por el aquél de la emoción. Hemos dado con una de las piezas más grandes de nuestra investigación.

(Pausa forzosa, pues le ruego que lea el extracto²⁴ antes que nada)

¿Qué le parece? ¡Y yo que estaba tan contento con el contrato para las vidas de San Pablo y Marco Bruto!²⁵ Creo que tan sólo el contrato para la segunda edic. de la *Política* me hubiera alegrado tanto. Contra todo principio razonable, rebasé en el protocolo de Mateo de Camargo el año 1645 y me adentré en el de 1646 (un año después de muerto Q.); no sé si por intuición o por corazonada, pero bendigo la hora en que se me ocurrió ese aparente disparate.

Plan inmediato de trabajo: acabar el protocolo de Mateo de Camargo, que si mal no recuerdo, llega a 1652. Volver atrás, y repasar desde 1635, en que a costa de Pedro Coello se imprime el *Rómulo* de Malvezzi. No se trata, materialmente, de repasar todas y cada una de las escrituras desde 1635, sino tan sólo aquellas otorgados por o a favor de Pedro Coello. Estoy casi convencido de que no me ha escapado ningún contrato de índole quevediana, pero ¿hubo en alguna ocasión un apoderado, como en el caso de Pedro de Aldrete? Aunque me parece altamente improbable, prefiero aplicar el dicho de mi maestro, Don Antonio: «de las cosas más seguras, la más segura, es dudar». Además, quiero leer todas las escrituras que toquen a Pedro Coello, por si aparece el nombre de otro escribano que usara a la par que Mateo Camargo. Son muchas las veces que Pedro Coello patrocina una edición de Q., para que no intentemos apurar este filón que se nos ha venido a las manos. Sé que cuento con la confianza de V. [...] El nombre de otro escribano, citado al azar en cualquier escritura, puede suponer contratos con los impresores y con los grabadores ¿no vale la pena? Yo empiezo la tarea bajo mi responsabilidad pero dispuesto a cortarla en cuanto V. me lo indique. De otra parte, la etapa 1646-1652 es bastante más lenta, las escrituras hay que leerlas con más cuidado, por ejemplo, frente a la media de 1.500 ff. diarios, no hice más de los 638 que tiene el prot. 3969. Avanzo por un terreno desconocido y no puedo correr (al menos, por ahora), lo siento pero no tendría sentido perder un informe por una cuestión de apariencia.

Crosby apenas puede reprimir su entusiasmo cuando escribe:

Apenas creí lo que leía en el extracto [*sic*] que me ha mandado del contrato para la publicación del PARNASO ESPAÑOL. No le puedo decir cuánto le agradezco y felicito este hallazgo; desde luego hay que agregar otro capítulo corto al libro sobre la poesía, para publicar el texto del contrato. Y claro que hay que agotar la pista de Mateo de Camargo, y [...] la segunda revisión) de ciertos protocolos [...]. Incluso me parece que quizá convendría publicar junto con el contrato para el PARNASO, el de las vidas de San Pablo y Marco Bruto, como parte de los protocolos del mismo notario, y de los contratos de un mismo impresor. [...]

Del extracto que me ha mandado, deduzco con facilidad que en 1646 poseía Pedro Aldrete «otros manuscritos de Quevedo», inéditos aún. Pero no sé si cabe suponer que en la fecha del contrato, la edición del PARNASO esta ya totalmente y cabalmente confeccionada; desde

²⁴ El contrato se publicó en *En torno* y el extracto en *Quevedo y su familia*, p. 192.

²⁵ El contrato se publicó en *En torno* y el extracto del documento en *Quevedo y su familia*, p. 181.

luego, no en la forma que esperaban los contratantes ni González de Salas, ya que en el libro, tal cual salió, no lograron imprimir sino 6 de las 9 musas (de la intención de publicar 9 musas habla Salas en alguna nota al final del tomo, cosa que ya comenté en EN TORNO... (Crosby, 08/07/1966)

Al cabo de casi un mes, Crosby envía a Maldonado el primer borrador de este último capítulo, que cerrará el libro con broche de oro²⁶, *En torno a la poesía de Quevedo* ha alcanzado su forma definitiva. Un año después, el 7 de julio de 1967, Maldonado comunica a Crosby que «el encuadernador me llamó para decirme que ya están “vestidos” los libros de *En torno*, que va a dorar los planos y el lomo para entregármelos el lunes 10 o el martes 1». El 19 de julio recoge ¡por fin! los tomos de *En torno*.

Referencias bibliográficas

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASTRANA MARÍN, Luis, «Catálogo de manuscritos», en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Verso*, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1293-1369.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii*, ed. facs., Madrid, Gredos, 1969 (Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860).
- CROSBY, James O., «A New Edition of Quevedo's Poetry», *Hispanic Review*, 34, 1966, pp. 328-337.
- , *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

²⁶ Crosby, 1967, pp. 229-244. Maldonado pone a disposición de su amigo una nutrida documentación sobre Pedro Coello que tiene recogida desde hace tiempo y se atreve a proponer a Crosby un trabajo en colaboración sobre el mercader de libros que nunca se llevó a cabo.

El teatro mitológico de Calderón y el drama wagneriano (II)

Enrique Rull

UNED

En un trabajo anterior¹ expusimos con detalle ciertas relaciones novedosas entre el teatro de Calderón y Wagner. Según ello, establecimos ciertos puntos de contacto aislados o generales entre *El holandés errante* con *El divino Orfeo* y *Ni amor se libra de amor* (los motivos de las naves y de la tempestad); incluso el motivo de la transfiguración final de los héroes coincidía con el drama *Celos aun del aire matan*.

Estos puntos de contacto podrían ser meras coincidencias si no supiéramos cómo el gran músico estuvo embebido de Calderón en ciertas etapas de su vida, cuya abundante obra leyó en versión alemana de J. D. Gries (ocho tomos)² y cómo le gustaba recitarlas en voz alta³.

Lo mismo podríamos decir de *Los encantos de la culpa* en tantas coincidencias señaladas con el *Tannhäuser* (la tentación sensual de Venus/Circe, mutaciones escénicas similares, etc.) más coincidente incluso con el auto que con la comedia *El mayor encanto amor* del mismo tema; y de la misma manera, señalábamos la idea del peregrinaje a Roma coincidente con el referido drama wagneriano y el auto *El año santo de Roma* (sin olvidar el antecedente del *Persiles* cervantino). Finalmente establecíamos ciertos paralelos entre la comedia wagneriana *Los maestros cantores* y el auto *El sacro Parnaso* (en ambas obras se dramatiza un certamen de canto).

En este nuevo recorrido entre los dos autores vamos a ceñirnos a una sola obra wagneriana en la que merece la pena rastrear nuevas coincidencias con tres de Calderón. Nos referimos a *Lohengrin* y a los autos de Calderón *Psiquis* y *Cupido (para Toledo y Madrid)* y a la comedia del mismo tema del dramaturgo madrileño titulada *Ni amor se libra de amor*. Dejaremos para otra ocasión los paralelos de Calderón con el resto de las

¹ Rull, 2009.

² Garbisu, 2001.

³ Wagner, 1963.

obras de Wagner (principalmente *Tristán, El anillo y Parsifal*). Es curioso que el *Lohengrin* wagneriano proceda de una fuente remota coincidente con unos de los temas preferidos de Calderón: el de Psiquis y Cupido. Hay que partir de un hecho diferencial, mientras que la concepción del mundo en Calderón es el de la luminosidad y claridad del mundo antiguo, en Wagner, por el contrario, se tiende siempre a lo heroico, sombrío y nebuloso medieval, me refiero al ámbito escénico y argumental, porque la música es de una «cristalina claridad», como ha visto certeramente el quizá más ilustre wagneriano español de nuestros días⁴, quien, por cierto, también reconocía que la obra es «la más misteriosa que escribiera Wagner»⁵. Todo esto guarda relación con otro hecho: mientras la fuente directa de Calderón es el mito clásico que da nombre a sus autos y alude también indirectamente al título de la comedia, en Wagner la fuente inmediata es un breve relato incluido en el poema *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach (siglo XIII) y la vieja epopeya anónima de *Lohengrin* (también del siglo XIII, publicada por Joseph von Görres en 1813). No obstante, también en España existe un extenso relato, muy bello, incluido en *La gran conquista de Ultramar* (capítulos XLVII a CLXXXV) llamado *El caballero del cisne* que coincide con la leyenda de Lohengrin, y que a su vez se inspira en un poema francés titulado de la misma manera o quizá en una traducción en prosa en la misma lengua.

¿Conoció Calderón la leyenda del caballero del cisne? Puede ser, pero no es necesario si, como creemos, le era familiar la leyenda del conde Partinuplés que guarda puntos de relación con la del caballero del cisne, y que como es sabido la llevó al teatro Ana Caro de Mallén, discípula reconocida de Calderón. Supuesta la vinculación del caballero del cisne con el conde Partinuplés, sólo nos queda relacionar el origen de ambos relatos con la leyenda de Psiquis y Cupido y con el cuento, o los cuentos populares, que sirven a todas estas narraciones de fundamento para hallar ese vínculo que permita establecer el contacto entre Lohengrin y los dramas de Calderón.

La referida Ana Caro ya había relacionado el tema del Conde Partinuplés con el mito de Psique, y antes Lope de Vega había establecido en su comedia *La viuda valenciana* intuitivamente dicha relación al tratar de manera profana el conocido mito y trasladarlo a una acción moderna. Es evidente que los artistas pueden, por mera intuición, establecer nexos entre las fuentes de las que tienen noticia de diferente manera a como realiza su recorrido la crítica mediante un esfuerzo de investigación. Algo así es lo que pretendemos exponer aquí en relación con el conocimiento de las leyendas entre los autores que tratamos en este estudio.

Las leyendas de Psique y del caballero del cisne se unen, en el pasado, en un relato popular que se ha transmitido por tradición oral y del que dan cuenta numerosos investigadores. De este relato popular existen numerosas versiones que en España recogió Aurelio M. Espinosa⁶. J. Öjvind Swahn, de la escuela finlandesa, en un estudio del año 1955⁷, señalaba la serie de narraciones de Aarne-Thompson que se suelen describir como Aa425-428 como el fundamento del mito de Psique. Reducidos a motivos esenciales, su descripción sería como sigue:

⁴ Mayo, 1998, p. 138.

⁵ Mayo, 1998, p. 138.

⁶ Espinosa, 1947.

⁷ Swahn, 1955.

1. El marido sobrenatural
2. El matrimonio tabuado
3. El rompimiento del tabú
4. La búsqueda del marido
5. La reunión

En el relato clásico de Apuleyo se cumplirían todos los motivos. En los relatos dramáticos de Calderón se cumplirían todos excepto el 4, es decir, la búsqueda del marido, y esto por la índole del género en sí, ya que en una narración es más fácil introducir una serie de trabajos de búsqueda que en un texto dramático. Por lo que respecta al drama de Wagner, el músico y poeta prescinde de ese mismo motivo por la misma razón y también del último, ya que su obra está concebida como un drama con final trágico, aunque el dramaturgo estuvo tentado de acabarlo con un final feliz, tal y como le aconsejaban todos sus amigos. Sólo audazmente Liszt, quizá sin perspectiva histórica, pero con intuición infalible, le aconsejó que el final trágico de Lohengrin era el único posible, y Wagner llevando la contraria a todas sus amistades cuenta en su biografía cómo escribió a Liszt confirmando dicho final trágico⁸. Por tanto, Calderón y Wagner adaptan la leyenda al género dramático, pero sólo este último, consciente quizá de un final de ciclo histórico, comprende que el mundo del espíritu ha hecho crisis en ese momento y que Lohengrin debe alejarse. Quizá en este final pese igualmente el hecho de concebir cada autor el mundo desde una perspectiva diferente: Calderón desde el lado católico de la redención, mientras que Wagner, más ligado a una cosmovisión pesimista protestante, entendiendo el relato como decepción de que el mundo de los ideales tuviera cabida en una visión amorosa meramente humana, pero además siendo fiel a la leyenda popular en la que también el caballero marcha sin dilación en el batel.

Por otra parte, el relato de Psique 425 & 428 de Swahn enlaza con los cuentos que tienen su origen en el 129 de Espinosa, 96 de Grimm y 451 de Aarne-Thompson, y a su vez se relaciona con el cuento de *El caballero del cisne*, leyenda que ya aparece bien desarrollada en una hermosa versión culta del siglo XII, la del *Dolopathos* o narración *De Rege et Septem sapientibus* (II, 80-88) de Juan de Alta Silva. Esta narración latina parece proceder de tradición oral según la mayor parte de la crítica y coincide en algunos puntos con la leyenda del caballero del cisne, concretamente en los motivos del encantamiento de la cadena de oro en el cuello de los niños para convertirlos en cisnes. Esta narración se mezcló con un asunto caballeresco en la novela de *El caballero del cisne* a partir del capítulo XXIV, pero ahora apoyándose en una base tradicional distinta a la del cuento 129, concretamente el ciclo de cuentos que representa el 148 de Espinosa titulado *Los siete cuervos*, que es el mismo de Grimm de igual título, que Andersen trasformó elegantizándolo en *Los cisnes salvajes*. Pero, como hemos dicho, la segunda parte de la novela introduce una temática caballerisca fusionándola con la raíz de los cuentos mencionados. Esta segunda parte, no obstante, suprimida la contextura caballerisca, se relaciona con otro grupo de cuentos (el 127, 128 y 130) que dio origen a la fábula de Psique en el relato de Apuleyo. Los motivos centrales tanto de estos cuentos como del mito clásico son coincidentes:

⁸ Mayo, 1998, p. 140.

1. Unión de la mujer con un ser misterioso
2. La prohibición de descubrir el misterio
3. El rompimiento del tabú
4. La desaparición del marido.

Todos estos motivos coinciden igualmente con la esencia moderna del *Lohengrin*. Kufferath en un estudio literario antiguo sobre la obra de Wagner⁹ señaló que hay en *Lohengrin* dos ramas, una brabantona (Brabante, Bélgica) que se remonta a la dominación romana, y otra procedente de país de Clèves (Klebe, en alemán). En ésta el caballero se llama Hélias y desconociéndose su origen, se le supone enviado del cielo. La crónica sitúa la aventura a finales del siglo VIII. La leyenda brabantona es más explícita en cuanto al origen del misterioso caballero, pues dice que se llama Salvius Bravo y que fue capitán de Julio César.

El filólogo alemán Görres, mencionado editor de *Lohengrin*, afirma que la leyenda de Hélias, nombre de Lohengrin en una versión brabantona, puede remontarse hasta Ulises. Hago constar este dato porque la vinculación del mundo de los mitos y leyendas medievales no están tan desvinculados como pudiera creerse con los del mundo antiguo. Hélias guarda relación con el mito del Graal de Wolfram von Eschenbach, quien compuso su poema hacia 1205, dando conclusión a las aventuras de su héroe Perceval con la historia del caballero del cisne y su matrimonio con la Princesa de Cleves.

El *Lohengrin* de Wagner es obra suficientemente conocida para hacer siquiera un repaso sumario de ella, y los puntos coincidentes con la leyenda del caballero del cisne, las narraciones populares que están en su raíz y en las del mito de Psique ya han sido señalados. Edouard Schuré, que conoció muy bien la obra wagneriana, dice de Elsa la protagonista de la misma: «Como Eva, como Pandora, como Psique, ella quiere conocer, penetrar el misterio, pero el velo que rasga es aun más frágil, más delicado que el de la vida o el amor, es el velo de lo ideal, del divino misterio que se le apareció con su salvador [...] Mas el genio griego que todo lo adivinó, lo había apuntado en el mito de Eros y Psiquis, esto es el Amor y el Alma»¹⁰. Por tanto no somos sólo nosotros quienes hemos establecido la relación entre Elsa y Psique.

Por otra parte, el psicólogo Otto Rank ha estudiado la leyenda de Lohengrin como un mito más de los que pertenecen al ciclo de los referidos al nacimiento del héroe¹¹, pero esto no aporta gran cosa al conocimiento de la especificidad de este tema, por lo que no vamos a detenernos en ello.

Nos parecía necesaria esta elucidación de orígenes para poder atestiguar que el paralelo entre Wagner y Calderón no es en absoluto gratuito. Volviendo a esa relación, lo primero que nos parece digno de destacarse, aparte del desenlace distinto al que ya nos hemos referido, y a las coincidencias de motivos que son el rasgo común de todas estas leyendas, es la concepción del mundo espiritual y humano que informa a los dos autores. El planteamiento en este sentido es muy similar. En ambas historias hay dos planos: el histórico (en Calderón mejor sería decir “historial”) y el alegórico. En el

⁹ Kufferath, 1891.

¹⁰ Schuré, (s.a.), pp. 145-146.

¹¹ Rank, 1961.

primero hay un enfrentamiento entre dos grupos: el individual que forma el núcleo amoroso (Elsa y Lohengrin, por el lado del compositor, y La Fe, la Tercera Edad y Psiquis, junto a Cupido y el Amor por el lado calderoniano), y el colectivo, que a su vez se divide en los antagonistas de aquellos, que en Wagner son Federico de Telramund y Ortrud, y el resto, que es más un grupo coral, mientras que en Calderón los antagonistas serían la Apostasía y el Odio en los autos, si bien en la comedia no habría antagonistas destacados, siendo la familia de Psiquis el verdadero antagonista colectivo, pues los príncipes pretendientes y su primo Anteo forman parte de ese complejo. En el plano alegórico sabido es cómo los autos calderonianos reflejan la historia teológica de la humanidad y en estos en concreto se especifican muy claramente las tesis de las Tres Edades del Mundo, siendo el auto de Madrid el más explícito en este sentido. Por lo que respecta a Wagner, es cierto que en su obra hay un enfrentamiento entre el mundo espiritual cristiano que representa Lohengrin y el mundo meramente humano que significa Elsa y las aspiraciones de ésta por alcanzar aquel otro, pero esto es una visión, por obvia, meramente superficial. En el fondo el tema de Psique sigue dejando honda huella en su versión caballerescas en esta obra. Es decir, el impalpable misterio de la presencia del héroe y su secreto se alzan como *leitmotiv* temático y musical indudable, por más que el músico todavía no hubiera tratado esto como articulación dramática en todas sus posibilidades. Y mientras en Calderón se reviste ese misterio de una explicación positiva, en Wagner queda, como la música misma, en un eco de indeterminadas resonancias. Pero esto es así en cuanto a la esencia del mito, porque en los aspectos concretos de la fabulación los puntos de contacto entre ambos creadores, como ahora veremos, son numerosos.

Ya hemos visto que la estructura de la historia en el complejo de motivos que la constituye es en ambos casos similar y otro tanto ocurre con la distribución de personajes. Las semejanzas se hacen palpables en los móviles que los mueven, si bien el carácter trágico se distingue en cada uno de ellos por el fundamento de su actitud. Mientras en Calderón, por ejemplo, el Odio es un símbolo claramente diabólico y por tanto el mal en estado puro, los personajes wagnerianos se mueven en un terreno más humano, a excepción de Lohengrin, claro está. El equivalente al Odio sería Federico de Telramund, quien no representa tanto el odio como la ambición desmedida y la falta de escrúpulos. Quien sí posee tintes diabólicos claramente es Ortrud, que representa simbólicamente el mundo pagano en su vertiente nórdica, mundo en retroceso por aliado de la magia, la superstición y, ahora sí, el odio. Ella es una verdadera hechicera, cómplice de la muerte del hijo del duque de Brabante al atarle la cadena de oro al cuello que lo convierte en cisne y auténtica instigadora del comportamiento de Federico, aunque éste también acusa de hechicero al propio Lohengrin («Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen! / Durch eines Zaubrers List sied ihr Belogen!»)¹² por instigación de

¹² «¡El juicio de Dios ha sido violado y profanado! ¡Las argucias de un hechicero os están confundiendo!» (texto, edición y traducción de Juan Ignacio de la Peña, supervisada por Ángel F. Mayo, en libreto de ed. discográfica de Festival de Bayreuth, 1962, p. 21, Philips, 1976. Existen numerosas grabaciones de esta obra, algunas incluso en DVD (como la dirigida por James Levine para Deutsche Grammophone en 1986, con referencia 4400734176, año de publicación: 2006). Para la traducción del drama wagneriano también puede verse la antigua edición de la Biblioteca de “Arte y Letras” de Barcelona, Maucci, 1908 (2 vols.). El texto de *Lohengrin* se halla en el tomo I, pp. 143-192. La referencia del texto citado aquí, en la p. 173.

Ortrud, quien proyecta en las obras heroicas un reflejo de sus propias artes infernales. Si se parece a algún personaje de las obras de Calderón, sin duda es al de la maga Circe en sus obras *El mayor encanto amor* y *Los encantos de la culpa*, aunque si buscamos un antecedente literario más preciso en su actitud de intriga y ambición sería igualmente similar a la lady Macbeth shakespeariana, sobre todo en el acto segundo, cuando la vemos tentar con sus artes a Federico. Por tanto si algún personaje representa el equivalente al Odio de los autos calderonianos en *Lohengrin* sería Ortrud más que Federico. En ellos está además el núcleo de las tentaciones de las hermanas de Psique en la historia clásica y en el mismo Calderón. Tanto este como Wagner presentan la escena de la tentación de Psique/Elsa como una maniobra impulsada por el odio y la envidia, de la que esta última Calderón hará un personaje alegórico en el auto de Toledo, el que precisamente conduce a la isla a Psique (en el de Madrid será sustituido por la Malicia). En la comedia es el rey Atamas, padre de Psiquis el que la conduce a la isla, y Anteo su primo enamorado el que se opone a su abandono. Aquí quienes representan esa envidia son sus hermanas Astrea y Selenisa. La tentación corre paralela a las dos obras de Calderón y Wagner, si bien con extensión y matices diferentes como es lógico. Prácticamente el acto segundo de *Lohengrin* se refiere amplia y casi exclusivamente a la tentación. Este acto dispone hábilmente ésta mediante un tensísimo diálogo entre Ortrud y Federico, en el que aquélla hace caer a éste alegando que *Lohengrin* ha utilizado artes mágicas para vencerle, para después pasar Ortrud a intentar convencer a Elsa de que debe desconfiar de un hombre que es incapaz de revelar su nobleza, su origen ni tan siquiera su nombre. Toda esta amplia escena guarda estrecha relación con la tentación similar de las hermanas de Psique en los autos y en la comedia calderoniana, obras en las que juega un similar papel pero una disímil extensión, pues Calderón la abrevia en beneficio de la acción principal, mientras que el autor alemán le da una dimensión importantísima en razón misma de la tensión dramática y del estudio de caracteres enfrentados y a la simbología que representan. Junto al odio la pasión que mueve a Ortrud es la envidia, de la que Wagner hace unos apuntes clarividentes, a veces con frases que la traicionan, como cuando exclama hablando con Elsa (¡Claro tu eres feliz; p. 17). Esta pasión tan bien estudiada por los dos autores guarda relación con el personaje demoníaco que la envuelve, pues recordemos que el ángel caído se mueve por este sentimiento. Por otra parte, en los dos autores la firmeza inicial de la heroína se apoya en la fe, que a su vez tiene sustentación en el amor, verdaderos ejes en los que vertebran todas las obras. Otro hecho que relaciona a Elsa con Psiquis es su sentimiento premonitorio de ese amor. Curiosamente Elsa presiente la llegada de su salvador de quien dice haberla soñado: «Permite que como lo viera en mi sueño, pueda verlo ahora» (folleto, p. 12), mientras que Psiquis durmiendo en el jardín de palacio presiente en el sueño físico su próxima realidad. Los dos personajes son solitarios y soñadores: Elsa es la mujer que ha perdido a su hermano y es acusada de su muerte, y sueña y cuando lo manifiesta la toman por perturbada, mientras que Psiquis espera idealmente también la llegada de un príncipe distinto a los que la cortejan. Calderón lo señala con pormenor. La verdad y la belleza soberanas siempre permanecen en una cumbre solitaria, por eso están aisladas y tienen tendencia al apartamiento.

Pero los sueños, tanto de Elsa como de Psiquis, son, como hemos indicado, sueños premonitorios que presienten la llegada próxima del amado, pero no una mera

aproximación física, sino un aviso íntimo de revelación espiritual que después se sustanciará en una verdadera renovación de toda la existencia de esos dos personajes, una revelación y renovación similar a las de Nicaula de Sabá en *El árbol del mejor fruto* calderoniano y en *La sibila del Oriente*, cuando en un bosque también se siente transfigurada por el misterio que le revelan las hojas de un árbol como caracteres de la crónica divina, llegando a caer desmayada en su arrebató místico, como han querido ver algunos escenaristas que ocurra con Elsa en ciertas representaciones de *Lohengrin* ante la inminente llegada del héroe. Sueños que son proféticos también, pues la llegada de Lohengrin es una verdadera epifanía, que sólo la debilidad muy humana de Elsa acaba por extinguir, no así en Calderón, quien con el recurso a la piedad y a la misericordia, quizá poco acordes con el espíritu clásico, pero sí con la idea cristiana del arrepentimiento, hace coronar sus obras sobre Psiquis, no sólo en los dos autos sino también en la comedia.

El tema central de las obras que comentamos de los dos autores es el de la curiosidad¹³, curiosidad que incita a romper una promesa en la que va implícita la propia felicidad del trasgresor (en este caso trasgresora), como estudió con todo detalle Adolfo Bonilla y San Martín, quien llegó a suponer que como trasfondo del mito esa curiosidad había que entenderla simbólicamente como la curiosidad del conocimiento filosófico. Muchas otras interpretaciones se han dado de este mito que no vamos a enumerar aquí porque ya hemos dado cuenta de las mismas en otro lugar¹⁴, sí decir que anejo a este tema está muy presente el tema de la fe. La fe que pide el caballero a Elsa es una fe de contenido espiritual, que ella confunde, ofuscada por las tentaciones de Orrud y Federico, con la fidelidad humana a su esposo, lo mismo que sucede con Psiquis y Cupido. Elsa y Psiquis no consiguen traspasar el umbral de lo humano y caen víctimas de los demás y de su propia desconfianza. Ya Wagner pensaba que esta comunicación entre esos dos mundos era un imposible que Dios exigía al hombre¹⁵, por eso Pascal afirmaba dos siglos antes que la revelación de Cristo era la única capaz de salvar esa comunicación y crear un vínculo humano¹⁶. En cierto modo, Lohengrin hubiera sido una parte de ese vínculo que habría podido unir ambos abismos, si Elsa hubiera confiado.

La fe es la exigencia que se pide a los personajes principales (Elsa y Psiquis) y de paso al pueblo, pues la reverencia y sumisión al héroe sólo nacen de la firmeza de sus palabras y del aura sagrada que irradia su presencia tras haber vencido en el juicio de Dios. Cuando por fin Lohengrin revela su nombre y su estirpe (es hijo de Parsifal), lo hace ante todos, en el ágora que ofrece el campo abierto. Entonces describe brevemente cómo siendo caballero del Grial está revestido de poderes sobrenaturales, no obstante si es descubierta su naturaleza deberá alejarse de las miradas de los profanos y partir. Pues

¹³ Bonilla y San Martín, 1908, pp. 140 y ss.

¹⁴ Rull, 2000.

¹⁵ Pourtalès (1944, p. 152) cuenta en su biografía del artista cómo éste afirma en una carta al Dr. Herman Franck: «Dios haría mejor en ahorrarnos semejantes revelaciones, porque no debe oponerse a las leyes de la naturaleza».

¹⁶ «No conocemos a Dios sino por Jesucristo. Sin este mediador queda suprimida toda comunicación con Dios; por Jesucristo conocemos a Dios. Todos los que han pretendido conocer a Dios y probarle sin Jesucristo no tenían sino pruebas incapaces» (Pascal, 1995, Sección sexta, 547).

bien, si consideramos el origen puro y celestial de Lohengrin, que describe al final de la ópera con la visión de la paloma que desciende sobre el cáliz sagrado, el famoso Grial, cabe preguntarse si no será esta culminación no sólo una prefiguración de su «festival sacro» *Parsifal*, sino también una, a modo de, aproximación a la apoteosis eucarística calderoniana. Esto no significa evidentemente que Wagner se inspirara en los autos del dramaturgo madrileño, pero no deja de ser extremadamente interesante que por caminos bien distintos ambos genios dramáticos alcanzaran puntos de relación sorprendentes tanto en lo que se refiere a la estética, innumerables veces mencionada, de síntesis de las artes, cuanto en la elección de temas comunes coincidentes por los senderos más insospechados y por los motivos circunstanciales paralelamente introducidos. Es lo que hemos tratado de verificar aquí una vez más.

Referencias bibliográficas

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *El mito de Psyquis*, Barcelona, Henrich, 1908.
- ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 1947.
- GARBISU, Margarita, «El teatro de Calderón y el drama musical wagneriano», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea, Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre de 2000*, Madrid, Universidad de San Pablo-CEU, 2001, pp. 101-110.
- KUFFERATH, Maurice, *Le théâtre de R. Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale*, Bruxelles, 1891.
- MAYO, Ángel-Fernando, *Wagner*, Barcelona, Ediciones Península, 1998.
- PASCAL, B., *Pensamientos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- POURTALÈS, Guy de, *Wagner, Historia de un artista*, Buenos Aires, Losada, 1944.
- RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961.
- RULL, Enrique, «Psiquis y Cupido en Calderón», en *La rueda de la Fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 125-148.
- , «El teatro mitológico de Calderón y el drama wagneriano (I)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 2009, pp. 629-637.
- SCHURÉ, Eduardo, *Ricardo Wagner, sus obras, sus ideas*, Madrid, La España Moderna (s.a.).
- SWAHN, J. Ö., *The tale of Cupid and Psyche (Aarne-Thompson, 425 & 428)*, Lund, Gleerup, 1955.
- WAGNER, Richard, *Mi vida*, Madrid, Turner, 1963.

Luz del Renacimiento y contraluz en la Posmodernidad

Ana Rull Suárez

UNED

Creemos que cualquier acercamiento a la obra de Thomas Pynchon debe tener en cuenta sus dos grandes componentes: la cultura clásica recuperada en los albores de la modernidad y la propia de la posmodernidad con las múltiples referencias, relaciones y conexiones con todas las modalidades del conocimiento. Sin embargo, y puesto que el humor y la ironía conforman también los aspectos narrativos de Pynchon, hemos tratado de buscar, primeramente, los elementos primordiales en la construcción de las historias pues el autor revela un gran conocimiento de la cultura, la ciencia, la alquimia, el cristianismo, los mitos, las teorías literarias, las de la información, el psicoanálisis, la historia, los tratados de religiones y la política, que condicionan una base enciclopédica sobre la que discurren sus relatos. Sin embargo, como el narrador actúa sobre esos componentes y rompe, mediante un perfecto entramado paródico que altera los distintos elementos del relato, el sentido tradicional esperado, siempre se encuentran dos caras en su narrativa que, a modo de espejo distorsionador, puede ofrecer una visión «clásica» desde un ángulo y otra totalmente deformada. Pero el mundo clásico siempre está presente.

En este caso nos vamos a ocupar de una de las últimas obras del autor norteamericano, *Contraluz*¹ (*Against the day*), en la que hay bastantes elementos coincidentes con el resto de su narrativa y que remiten, por vías diferentes, al interés del autor por el mundo renacentista², concretado en el principio de la luz. Aunque en general sus narraciones presentan una estructura de viaje y lo visual y pictórico se erige en centro de convergencias simbólicas, que en muchos casos nos acercan al

¹ Pynchon, 2010.

² Su interés por esa época abarca a autores, pintores y científicos.

neoplatonismo, es en ésta de *Contraluz* donde mejor puede estudiarse el alcance de esa presencia renacentista y su valor en la posmodernidad.

La obra, estructurada en cinco capítulos, se presenta argumentalmente como la historia de una familia, Traverse, cuyo padre, minero americano, representa el triunfo de la dinamita como medio de establecer conexiones luminosas bajo la tierra y de establecer la justicia entre los débiles. La diáspora de sus hijos por el mundo (símbolo del judío errante), permite un complicado sistema de interrelaciones (humanas, geográficas, sociales, culturales y políticas) que tienen como nexo de unión la luz y los elementos derivados de ella. Por otra parte, una nave espacial, patrullada por jóvenes idealistas que vigilan desde el cielo las acciones humanas y actúan por los diferentes continentes siguiendo a los personajes, representa la fuerza superior que desde el cosmos establece la justicia que niega el mundo. De este modo, el viaje de los hombres, se complementa con el viaje de los Chicos del Azar por el cielo. La acción transcurre entre los años de 1893 (Exposición de Chicago) y el fin de la Primera Guerra mundial (en París).

Sin embargo, por las citas bíblicas, las referencias a los pueblos primitivos, a lenguajes anteriores a la cultura, a formas de vida subterrenal, se podría entender la obra como una gran metáfora de la existencia del hombre desde su creación hasta su destrucción motivada por las ambiciones, el capitalismo, la política y, en este caso concreto, por la guerra.

Con independencia del carácter enciclopédico de la novela, donde se muestran los conocimientos matemáticos, técnicos, cinematográficos, referencias a textos antiguos, lenguas diferentes, pintura, música, literatura y política del autor, queremos destacar aquí unas características que vinculan el libro directamente con el pensamiento y la estética renacentista precisamente por la importancia de la luz.

Incluso podría compararse a su autor con el jesuita de fines del XVII, Athanasius Kircher pues además de resumir todos los conocimientos de la modernidad, como hace Pynchon en la posmodernidad, ambos tienen unos intereses coincidentes y singulares, como las teorías del geocosmos, las ciencias físicas, el magnetismo, los espejos, el mundo subterráneo, el valor de los jeroglíficos y, especialmente, las posibilidades de la luz y los efectos ópticos. Las obras de Kircher *Ars magna lucis et umbrae* y *Mundus Subterraneus* resumen los aspectos más destacados de sus teorías. Respecto a la luz, sigue las tesis neoplatónicas sobre la concepción del universo y estudia la luz y sus diferentes manifestaciones en el cosmos, en el mundo de los sentidos y en el espiritual; respecto al mundo subterráneo su novedad consiste en afirmar la existencia de túneles, galerías y toda clase de conductos de comunicación bajo la tierra que, como veremos, resultan fundamentales en Pynchon.

Incluso el narrador cita a Kepler³ y otros autores que, como Kircher, especularon sobre la posibilidad de una tierra hueca que permitiese atajos interplanetarios. Además, en una de las incursiones subterráneas de la nave exploran el Etna, como hizo Kircher antes de escribir su *Mundus subterraneus*. También la aeronave, en un determinado momento, como en las especulaciones de Kircher, atraviesa una «zona extraña, blanca» y en medio de un «brillo azul claro» hasta llegar a una zona virgen del interior de la

³ Pynchon, 2010, p. 151.

tierra, desde donde se emiten sonidos, «ruidos», «timbres» y música, como si los que estuvieran en las profundidades sólo conociesen la música⁴. En este sentido, hemos podido ver una correspondencia del relato de Pynchon con las palabras de Kircher al prefacio de su *Mundo subterráneo* cuando se refiere al organismo armónico de ese mundo en el que están presentes «sonidos y voces» como los existentes en el macrocosmos, gracias al plan de la Creación diseñado por Dios⁵. Esa música procedente del mundo subterráneo implica considerar como vivo el sonido de las esferas y ese sonido es el que permite la intercomunicación entre espacios muy distantes.

Pynchon añade a la visión de Kepler y Kircher (y también de Julio Verne) el sentido espiritual y místico de esta ciudad imaginaria, por lo que dentro del viaje general de la novela el de la aeronave puede considerarse también un viaje iniciático. Este viaje imaginario se apunala por la legendaria creencia de que existiera un camino secreto entre Oriente y Occidente, que fue utilizado en el pasado para el comercio de la seda, y que llevaría a la ciudad sagrada, Shambhalá, caracterizada por su extraordinaria luz. El narrador introduce con este mito de la ciudad fantástica situada en el «reino oculto» una original relación entre la luz y el mundo subterráneo. La ciudad, que había estado invisible durante siglos, se muestra visible. Además utiliza las cualidades legendarias atribuidas a sus habitantes, como su excepcional preocupación por la óptica y el extraordinario desarrollo tecnológico⁶ (tenían unas lentes especiales que servían de telescopio para contemplar a los terrestres y por los subterráneos circulaban coches y aviones a velocidades asombrosas) para asimilarlas a su interés narrativo en el que se hace constante el deseo de acceder a otra realidad, trascendente, imaginaria o espiritual.

Pero, además de la incorporación de esta ciudad fantástica, en un sueño matemático se afirma la posibilidad de encontrar un camino diferente para llegar a esa ciudad: «En el fondo del comportamiento de la luz subyace una serie de direcciones, un itinerario, un mapa de un espacio oculto»⁷. El espacio oculto, la ciudad legendaria parece identificarse también en otro momento de la obra con la ciudad celestial, Jerusalén, a la que se cita, al igual que el Apocalipsis. Las dos ciudades coincidirían en la extraordinaria luminosidad y gracias a esa luz, el acceso a otros mundos alternativos, una de las claves de la narrativa de Pynchon, constituye un medio para expresar sus preferencias temáticas. Une así el interés por los fenómenos de la luz, la ciencia, la técnica y los mundos del espíritu, como si tratara de fusionar lo material y lo religioso y establecer así puentes en el individuo entre su fantasía y realidad. Incluso como anécdota, los elementos más utilizados por los habitantes de esa ciudad fantástica son los preferidos del autor y los que están más presentes en la obra de Kircher. Todos se caracterizan por pertenecer al sentido de la vista.

Sin duda, una de las características más originales de este libro es el tratamiento de la luz y las diferentes posibilidades estructurales que abre su presencia. Su antecedente estético se remonta a Ficino⁸, quien sintetizó en su neoplatonismo además de las teorías de Platón, la mística cristiana, la árabe y la cábala judía, entre otras doctrinas, como ya

⁴ Pynchon, 2010, pp. 152-53.

⁵ Sierra, 1981, p. 21.

⁶ Curiosamente son las mismas preocupaciones de Pynchon mostradas en todas sus obras.

⁷ Pynchon, 2010, p. 705.

⁸ Suárez, 2009.

destacó Panofsky⁹. En *Contraluz*, como en el neoplatonismo florentino, gracias a la luz se pueden interpretar las ideas como realidades metafísicas mientras que las cosas terrenales sólo son imágenes o reflejos de las cosas existentes. Esta consideración aparece reiteradamente en la obra y otorga al relato un trasfondo intermitente entre dos posibilidades que conviven en el ser humano: la correspondiente al mundo de la materia y al del espíritu (sueño, visiones).

Lo primero que llama la atención de *Contraluz* es la obsesión por la luz (constante en el autor desde sus juveniles relatos breves). Este elemento está vinculado con los acontecimientos más relevantes de la narración. No es anecdótico que la acción comience con las celebraciones de un cuatro de julio en Colorado, y sea siempre en verano¹⁰ cuando se produzcan los hechos más significativos. Durante todo el relato se insiste en destacar esta estación pues es en ella, y a causa de la mayor incidencia de la luz, cuando pueden ocurrir los hechos más extraordinarios.

Además de la luz natural y del éter, la electricidad, el magnetismo, electromagnetismo, energía y las explosiones naturales y artificiales, aparecen con un significado semejante y es precisamente en esa fecha de julio cuando se produce una exagerada electricidad y ocurren sucesos extraños a causa del magnetismo¹¹; tiene lugar también un experimento de alto voltaje con la participación de uno de los protagonistas, Kit, y en ese día 4 de julio se celebra la fiesta de la dinamita, que coincide también con las explosiones del volcán. Es decir, por aire, tierra y el interior terrestre concurre el fenómeno de la luz en las diferentes manifestaciones. Incluso se considera la electricidad como una auténtica religión y se llega a afirmar la esencia y origen del hombre como luz: «Somos luz [...] nada más que luz».

Las referencias y citas de Dante en la obra están relacionadas también con el simbolismo de la luz. Incluso las perlas, como símbolos místicos asociadas a la luz, se utilizan en el relato como una forma de comunicarse con la trascendencia¹². Otros elementos como la ciclomita o la dinamita adquieren, por su luz, capacidades extraordinarias, lo cual justifica que los mineros de la familia tengan poderes especiales. Por otra parte, en el químico de la familia está representada la obsesión de los científicos de la época por la luz. Incluso la importancia de la fotografía en su proceso del negativo y revelado y, sobre todo el cine (artes que Kircher ya vislumbró en sus experimentos con la luz), es considerado fuente de energía y futuro de la luz. Igualmente los pararrayos son objeto de interés científico. Las palabras de un personaje, Roswell, ante el resplandor del rayo, pueden servir de ejemplo de esta obsesión cuando afirma, cual si se tratara de un nuevo Prometeo: «Quiero conocer la luz [...], quiero penetrar en los misterios y encontrar su corazón, tocar su alma, coger un poco con mis propias manos, sea lo que sea, y traerla»¹³. En el fondo, todos los personajes están de acuerdo en considerar la electricidad como una nueva religión. Las diversas teorías científicas del fin de siglo (hamiltonianas, cuaternionistas, electromagnéticas, hertzianas) y sus seguidores

⁹ 1989, p. 51.

¹⁰ Resulta una constante en el autor. En la misma estación es sitúa otra de sus importantes novelas, *The Crying of Lot 49*, y los cuentos juveniles *The Small Rain* y *Mortality and Mercy in Vienna*.

¹¹ Pynchon, 2010, p. 128 y 129.

¹² Sobre el valor de la perla ver Eliade (1952, pp. 190-198).

¹³ Pynchon, 2010, p. 572.

se comportan más como sectas cerradas que como grupos de investigación. La realidad es que la electricidad cumple la misma función que la luz: abrir brechas en el éter para penetrar en el misterio de lo desconocido. De hecho los lugares con elevada electricidad provocan situaciones extrañas en la naturaleza y entre sus habitantes (cambios de color repentinos del cielo, locura, visiones, sueños, premoniciones). Las ilusiones ópticas, las teorías espectrales, experimentos eléctricos y los espejos (elementos muy estudiados por Kircher en el siglo XVII) forman también una parte muy importante del relato. No es extraño que cuando los personajes coinciden en Venecia, que en el Renacimiento ya era considerada el gran espejero de Europa, y en cuyos talleres se guardaba celosamente los secretos de la industria, el relato adquiere una nueva dimensión y un mayor protagonismo del mundo de lo visionario. Además, se hace referencia a la capacidad de ver más allá de la realidad gracias a combinaciones de lentes y espejos que permiten hacer visible lo invisible y considerar el fenómeno de la doble refracción.

Otros elementos relacionados con la luz como el cuarzo, el cristal y sobre todo el espato de Islandia también tienen poderes semejantes a los de la luz. Destaca el espato de Islandia, título del segundo capítulo de la novela. Este mineral, procedente de la extracción de la plata, y de extraordinario resplandor, permite ver en doble imagen a las personas (aparición y realidad) y las ciudades. Al igual que la electricidad, los lugares donde abundan minas de calcita o espato producen en las gentes facultades extrañas, que les permiten acercarse al más allá. Por ello, otro de los personajes, el jugador, Root, por proceder de una ciudad minera, tiene facultades mágicas para ver lo oculto y acertar en el juego.

Desde el capítulo primero, titulado «La luz sobre las cumbres», se introduce la importancia de la luz. Todo está constituido por ella, a modo de un círculo cerrado que llega desde arriba hasta el mundo subterráneo. Para el narrador la luz actúa, al igual que interpretaron los neoplatónicos de la escuela de Florencia, a modo de esencia divina, como un vasto organismo en perpetua vibración y como un «alma que está en el interior de todo»¹⁴. Hay que recordar que la metafísica de la luz dominó todas las especulaciones de la edad media bizantina y occidental y que la escuela florentina sintetizó en la luz todo el pensamiento y la estética. El paralelismo es grande en la concepción del Universo platónico y en el de Pynchon. La diferencia fundamental es que el novelista americano utiliza un lenguaje científico en lugar de estético o teológico para expresar la necesidad de la existencia de un universo presidido por la luz. Incluso se llega a sugerir que la luz es algo «así como Dios o el alma» y se citan las palabras del *Génesis* como principio creador.

Las metáforas y motivos giran siempre alrededor del ojo, como en la estética renacentista. La vista resultaba el sentido privilegiado y actuaba a modo de espejo donde se reflejaba la «belleza del Universo» gracias a la luz. En Pynchon, los personajes que quieren ver la realidad auténtica, no la aparente, necesitan instrumentos adecuados (gafas, gemelos, telescopios) aunque algún personaje, como Miles, tiene unos «conductos visuales» extraordinarios con los que puede ver más allá de la realidad.

Se puede afirmar que la luz en Pynchon atiende a la ciencia, a la naturaleza, a la magia y a la estética, del mismo modo que la luz entre los neoplatónicos constituía una

¹⁴ Chastel, 1996.

teoría del conocimiento, una ciencia y una metafísica. El misterio que encierra todo lo aparente, la posible presencia de lo sobrenatural en la realidad o la hipotética existencia de mundos laterales, paralelos a los conocidos y no controlados por la Creación, sólo pueden descubrirse con la luz.

Asociada a la luz y al Renacimiento, la música, con los sonidos más diferentes, desde los naturales, como el fuerte viento bóreas, cuya aparición introduce elementos siempre negativos, o los sonidos musicales emitidos desde el espacio, como vibraciones de la armonía universal, pueden utilizarse junto con la luz para acceder a otros tiempos, realidades distantes o lugares desconocidos. Pero la novela también es pródiga en otras formas musicales que revelan el interés y conocimiento del autor. Siringas, ukeleles, pianos, liras, orquestas, cantos populares, ópera y otras músicas de diferentes estilos permiten crear una atmósfera especial. Siempre tras la luz o en forma paralela se presenta el sonido como una consecuencia natural y ambos permiten el traslado a otras realidades o a otros tiempos, pasados o futuros. De hecho en la nave espacial la luz y la música están siempre presentes y la música sirve de consuelo espiritual. Sin duda, y como ya destacó Pynchon en otra de sus novelas, en *V*, esta presencia de la música, que puede escucharse desde el cielo hasta las entrañas de la tierra, hay que relacionarla con la música de las esferas, teoría neopitagórica que explicaba el mundo desde la teoría musical.

Gracias al comentario de Macrobio del *Sueño de Escipión*, el tema tuvo extraordinario éxito en el Renacimiento. En el texto, luz y música se dan la mano cuando el padre de Escipión dice a su hijo que al hombre se le ha «dado un alma cuyo origen está en aquellos fuegos eternos que llamáis constelaciones y estrellas». Incluso en el relato de Cicerón, cuando se habla de los sonidos producidos por las siete esferas, se afirma: «Los hombres cultos, al imitar todo esto con sus instrumentos de cuerdas y con sus cantos, consiguieron abrirse la puerta de retorno a este lugar [cielo]». Además de manifestar la importancia de la armonía universal, esta teoría permitía al ser humano construir un estado espiritual, interior, reflejo de la armonía cósmica. En este sentido los personajes de Pynchon siempre están tratando de abrir puertas al Universo, y utilizan sus capacidades espirituales para acceder a su secreto. En la novela, pitagorismo y orfismo están muy citados. Un grupo de matemáticos de la época reconstruye la Antigua Grecia y su ambiente: «los discípulos pitagóricos descalzos y con túnicas, captados en cierto transporte intelectual cuya iluminación era remedada mediante la fluorescencia de capas de gas empapadas en ciertas sales radiactivas». Otro personaje, «el Cohen», dirige una sociedad matemática como si se tratara de una orden religiosa y mística, con diferentes etapas de perfeccionamiento y donde se enseña que el «alma es un recuerdo que conservamos de los tiempos en que nos desplazábamos a la velocidad de la luz» y cuya primera etapa consiste en aprender a recuperar esa condición luminosa.

Relacionado con la luz y la música la obra persigue también buscar el secreto neopitagórico de los números¹⁵, justificado por la reiterada presencia de diferentes teorías matemáticas y por las referencias a alquimistas, astrólogos, magos y personas con capacidades extrañas, cuya misión consiste en penetrar e interpretar la arquitectura y composición del universo. El cuatro resulta el número simbólico de la obra. La acción

¹⁵ Pynchon 2010, p. 279.

comienza en la época de más luz, en verano, un día cuatro, y este número va apareciendo de diversas formas hasta considerarse símbolo de los cuaterniones, teoría física que asocia los estados de la materia con las cuatro dimensiones espacio-temporales, de la cuarta dimensión («Cuatro es el primer paso más allá del espacio que conocemos»), también era el número perfecto entre los neopitagóricos (se puede recordar el *Cuadrado* de Durero, procedente de una larga tradición iniciada en Plinio) y el carácter japonés con el que se designa la muerte. La secuencia del cuatro, alrededor del cual la luz resulta fundamental, termina con la gran explosión de 1914, con la que finaliza la armonía universal a causa de la luz y permite explicar el título de la novela.

Durante el relato también se recrean otras formas renacentistas, como espacios bucólicos con santuarios, aunque dirigidos por científicos-religiosos, que recuerdan los jardines de Platón, actualizados por la Academia florentina. Incluso cuando se admite un nuevo colaborador en la Orden del CRETINO (Centro de recogimiento para el establecimiento del nuevo orden), cercana al neopitagorismo, la ceremonia recupera ese mundo idílico con el acompañamiento del sonido de la arcádica siringa y de la simbólica lira, emblema de Orfeo y de la Academia de Ficino.

También relacionada con la luz y el Renacimiento en la obra es constante el sentimiento de melancolía, que tiñe el paisaje, los colores, los recuerdos y las personas. Esa melancolía, que según la tradición respondía al espíritu saturnal con el que la naturaleza había favorecido a grandes pensadores y artistas como Platón, Petrarca, Miguel Ángel, Durero y el propio Ficino, tuvo extraordinario interés en el Renacimiento hasta el punto de poder afirmarse¹⁶ que ocasionó una auténtica revolución cultural. Aunque la conexión entre la melancolía y las aptitudes especiales para las artes y las ciencias ya estaba registrada en Aristóteles¹⁷ se actualiza en el Renacimiento, sobre todo en la Academia florentina, para subrayar esa relación.

En la novela de Pynchon los atardeceres, ambientes otoñales, los colores rojos y violetas, los estados de ánimo enfermizos o la soledad predisponen a situaciones extraordinarias, visiones, recuerdos de un pasado inexistente o desconocido, descubrimientos científicos, y permiten la introducción de elementos sobrenaturales o paranormales en el relato. Sólo cuando se asocia la melancolía con la luz en forma de «extrañas manchas» o «resplandores crepusculares», un cambio de color advierte que irrumpe lo extraordinario. El otoño, en cambio coincide con la época del «ensueño fragmentado» que «a menudo anunciaba algún cambio», cambio que sólo se efectúa en otra estación, gracias a la luz.

También relacionado con la luz aparece en la novela la pintura renacentista. Las páginas dedicadas a Venecia, de la que se destaca su luz, como estética y predisposición para lo sobrenatural, resultan de gran interés. Uno de los pintores de la novela, Hunter, trata de captar esa luz pero se siente incapaz de trasladar al lienzo las cualidades de Tiziano y de Tintoretto y transmitir, mediante luz, la trascendencia de los cuerpos. Sus comentarios sobre el cuadro la *Traslación del cuerpo de San Marcos* reflejan esa posibilidad de acceder a otra dimensión gracias a la luz y a la técnica pictórica. Precisamente por esa luz extraña y propia de Venecia el narrador puede establecer

¹⁶ Bartra, 2001.

¹⁷ *Problemata*, XXX, 1.

correspondencias vivas entre ciudades distantes o inexistentes, personas y situaciones, y la ciudad italiana se convierte en centro de convergencia de gran número de personajes. Su fascinación deriva de su pasado, de su arte y de su industria del cristal y de los espejos (otro de los temas más estudiados por Kircher). El narrador se remonta a su industria misteriosa del pasado, a los espejos construidos en el siglo XVI, los *paramorfoscopios*, con extrañas propiedades como la de descubrir mundos «situados a un lado del que hasta ahora hemos considerado el único»¹⁸, y recuerda también cómo los artesanos de la Isla de los Espejos terminaron enloquecidos con estos artilugios. Los protagonistas reconocen que los científicos consiguieron demostrar la existencia de cuatro reflejos en los espejos, dos ordinarios y otros dos que el ojo humano no podía ver. También desde Venecia se actualiza la narración de Pentecostés, con una doble intención; por una parte, el descenso del Espíritu Santo entre lenguas de fuego, como símbolo de la redención y por otra, el presentimiento o la vivencia ya, por la cercanía de la guerra, del caos universal.

La novela está construida con una múltiple perspectiva derivada de las posibilidades estéticas de la luz. En su base está toda la estética y el pensamiento neoplatónicos que, a la vez que se va extendiendo por la obra y va dejando ver las posibilidades de comunicación, va mostrando su transformación hasta derivar en una luz de sombra, *contraluz*, correspondiente al caos bélico. Sin embargo, la armonía nunca desaparece del todo. Músicas de pájaros invisibles o himnos órficos cantados por un monje de los Balcanes o la luz de la aeronave, convertida ya en una ciudad, mientras se suceden las explosiones de la guerra, permiten interpretar que la luz renacentista sigue todavía viva, como sigue viva la modernidad en la posmodernidad.

Referencias bibliográficas

- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.
CHASTEL, André, *Marsile Ficine et l'art*, Ginebra, Droz, 1996
ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, París, Gallimard, 1952.
PANOFKY, E., *Ideas*, Madrid, Cátedra, 1989.
PYNCHON, Thomas, *Contraluz*, Barcelona, Tusquets, 2010.
SIERRA VALENTÍ, E., «El Geocosmos de Kircher. Una cosmovisión científica del siglo XVII», en *Cuadernos GeoCrítica*, Barcelona, 1981, 33/34, pp. 1-81.
SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Literatura, arte y pensamiento*, Madrid, Ramón Arces, 2009.

¹⁸ Pynchon, 2010, p. 315.

Juan Ramón Jiménez y su lectura poética del *Quijote*

M^a Ángeles Sanz Manzano
Universidad de Alcalá de Henares

Ni el «bravo» y «valeroso» Don Quijote, acostumbrado a acometer las más «descomunales» aventuras que imaginarse pueda, osaría siquiera a iniciar esta: reunir todas las lecturas, interpretaciones y juicios que, desde el siglo XVII, hasta el presente han ido elaborando los sucesivos novelistas acerca de la obra que él, junto al bueno de Sancho, protagonizó tan esforzadamente. Proclamada, sin atisbo de duda, como la primera novela moderna, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ha sido, es y será referencia obligada para cualquier narrador contemporáneo.

A menudo se olvida, sin embargo, que también el *Quijote* ha merecido la atención de los poetas contemporáneos. Su poder de emanación ha excedido los límites de la narrativa para penetrar en los dominios de la lírica. Es muy probable que, de haber podido, el propio Cervantes, tan firmemente convencido de su impericia para la poesía (recuérdese su lastimero lamento «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo»¹), hubiese desaconsejado la lectura de su *Quijote* a los poetas de nuestra época, persuadiéndoles de que la mejor poesía de su siglo habían de buscarla en aquellos cuya gloria celebró en su *Viaje del Parnaso*. Entre los elogiados con mayor énfasis: Francisco de Quevedo, de quien dice es «hijo de Apolo» y de «Calíope musa»², «el gran Lope de Vega»³, Luis de Góngora («aquel que tiene de escribir la llave/ con gracia y agudeza, en tanto extremo, que su igual en el orbe no se sabe»⁴) o el ingenioso Bartolomé Leonardo de Argensola⁵.

¹ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 54.

² Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 78.

³ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 81.

⁴ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 69.

⁵ Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 157.

Aún así, han sido muchos los poetas del recién extinguido siglo xx que, al adentrarse por las páginas del *Quijote*, confesaron haber hallado en ellas destellos de auténtica poesía. Entre los más ilustres figura Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel de Literatura en 1956 y maestro de la lírica española contemporánea. Con rotundidad, el poeta de Moguer afirmó:

Cervantes fue un extraordinario escritor; (de sí mismo decía): de poeta «yo no tengo la gracia...». En cambio la poesía del Quijote es extraordinaria⁶.

E, incluso, llegó a detallar algunos de los pasajes de la obra donde el aliento lírico se le hace más evidente:

Hay páginas, como la vuelta de Don Quijote a su aldea, que tienen una honda tristeza, de auténtica poesía⁷.

Dos factores convierten la lectura juanramoniana del *Quijote* en particularmente interesante y significativa:

1º. A través de la biografía del poeta andaluz es posible conocer la recepción del *Quijote* en una época fundamental de la cultura española: la denominada por José Carlos Mainer, «Edad de Plata»⁸. A ella se adscriben los escritores e intelectuales que vivieron entre las últimas décadas del siglo xix y la primera mitad del siglo xx.

2º factor. Juan Ramón, como lírico contemporáneo, reúne la doble condición de creador y crítico⁹. De su ejercicio de reflexión y análisis sobre la creación propia y ajena surgió una abundante obra en prosa compuesta por multitud de aforismos, prólogos, artículos, conferencias, etc. Leída con atención se descubre que contiene un *corpus* nada desdeñable de referencias a la obra cervantina. Debidamente reunido y articulado este *corpus* constituye la personalísima exégesis que Juan Ramón realizó de la novela del alcaíno.

Comencemos, pues, por analizar el primero de los puntos de interés citados: el modo en que el poeta andaluz trabó relación con la obra cervantina dentro de un contexto histórico y cultural que resultó ser particularmente propicio para tal fin.

Como muchos de los escritores nacidos en las postrimerías del siglo xix, Juan Ramón leyó pasajes del *Quijote* por vez primera en uno de sus libros escolares. Transcurría el año 1893 cuando el poeta se encontraba interno en el colegio San Luis Gonzaga, de los jesuitas del Puerto de Santa María cursando sus estudios de bachillerato. En uno de sus libros, *Manual de Retórica y Poética* de Nicolás Latorre, halló una selección de páginas de la obra cervantina, junto con las de otros destacados autores del Siglo de Oro como Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Garcilaso o Góngora¹⁰. Con estas palabras el autor del libro exhortaba a los estudiantes a leer a los clásicos: «El estilo, como el gusto,

⁶ Jiménez, *El modernismo*, p. 91.

⁷ Guerrero Ruiz, 1998, p. 302.

⁸ Mainer, 1983.

⁹ «Intenté —afirma O. Paz— definir a la edad moderna como una edad crítica, nacida de una negación. [...] Se introduce así la noción de la crítica «dentro» de la creación poética. Nada más natural, en apariencia: la literatura moderna, según corresponde a una edad crítica, es una literatura crítica» (Paz, 1990, p. 57).

¹⁰ Palau de Nemes, 1974, p. 27.

se forma ante todo “con modelos bellísimos nutrido”¹¹. Así pues, la prosa del *Quijote* le fue mostrada a Juan Ramón en un principio como paradigma de buen estilo y corrección.

Siete años después, en 1900, siendo ya un joven de 19 años, el poeta andaluz, abandona su Huelva natal y emprende viaje a Madrid atendiendo a la llamada de su admiradísimo Rubén Darío que le reclama para que se una en la lucha por el modernismo. Su militancia en este movimiento habrá de reavivar su interés por la obra de Cervantes. Juan Ramón, de la mano de Darío, aprende que todo intento de renovación poética debe asentarse en la tradición. Pasado el tiempo, el poeta andaluz hará suyo este pensamiento en el siguiente aforismo:

La tradición es fundamento útil solo a los que tienen futuro, ya que solo llevando la tradición al futuro puede ser o es tradición¹².

Ahora bien, Darío y el resto de sus seguidores no aceptaron la tradición literaria española sin más sino que sometieron a autores y obras a un «donoso escrutinio», tan «grande» y riguroso que recuerda a aquel que realizaran el cura y el barbero en la «librería de Don Quijote» según se nos cuenta en el capítulo VI de la primera parte. Juan Ramón detalla qué autores y obras fueron por aquel entonces salvados de la quema:

Con el Modernismo se habían revisado todos los valores. No se acepta toda la tradición sino lo más importante de ella. Quedaban en pie: *Mío Cid*, el *Romancero*, *La Celestina*, Fray Luis, San Juan, Santa Teresa, Quevedo, Cervantes y Calderón. En entredicho están, para algunos, Góngora y Garcilaso¹³.

El propio Rubén Darío dejó en su obra poética muestras elocuentes de la fascinación que sintió por la obra cervantina. En una de sus primeros libros, *Prosas profanas* (1896) aparece el poema «La Gitanilla», inspirado en Preciosa, la protagonista de una de sus novelas ejemplares. En su obra capital, *Cantos de vida y esperanza* (1905) dos son los poemas dedicados al alcalaíno y su inmortal novela: «Un soneto a Cervantes» y «Letanía de nuestro señor don Quijote». El joven Juan Ramón no solo leyó con fruición ambas obras sino que estuvo al cuidado de la edición de la última, *Cantos de vida y esperanza*.

Con la proximidad del año 1905, el mundo de las letras hispánicas comenzó a prepararse para celebrar con toda suerte de festejos, homenajes y demás alharacas la conmemoración del tercer centenario de la publicación de *El Quijote*. Juan Ramón, contagiado de este fervor cervantino, quiso rendir también su particular homenaje al autor alcalaíno. Su principal contribución consistió en una extensa prosa, titulada, «Con motivo del tercer centenario de Don Quijote de la Mancha», que apareció publicada en enero de 1904 en *Helios*, revista literaria creada por él mismo en colaboración con

¹¹ Palau de Nemes, 1974, p. 28.

¹² Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, p. 636.

¹³ Jiménez, *El modernismo*, p. 93.

Gregorio Martínez Sierra y otros autores modernistas¹⁴. El texto posee un doble interés: por un lado muestra la opinión que al poeta le merecían los juicios que sobre *El Quijote* iban vertiendo sus contemporáneos; por otro, supone la primera reflexión crítica del poeta sobre la novela cervantina.

Juan Ramón calificó de repetitivas e, incluso, de carentes de todo fundamento muchas de las interpretaciones que se venían realizando sobre el libro en aquellos años previos a 1905. Alertó también del efecto distorsionador que sobre la obra tenía atribuir a Cervantes intenciones e ideas que, a su parecer, nunca tuvo:

A los grandes escritores suele el público formarles una leyenda accesoria, con elementos que tal vez ellos mismos nunca tuvieron en la imaginación. Sobre una obra se hacen los más gratuitos comentarios, y en vez de trabajar hacia delante, la gente se entretiene en quitar y poner adornos inútiles y frívolos en el margen blanco y severo [...]. Con motivo de este centenario de Don Quijote, la gente ha dado otra vez en repetir lo de siempre: que Don Quijote es un libro de ironía, que Panza es la grosera realidad y Don Quijote el ensueño divino, que el libro de Cervantes es el símbolo de esta vieja patria española, que don Miguel rompió en él una lanza contra los viejos libros de Caballería... Yo me he atrevido a pensar que todo esto es una leyenda que le fingen al gran novelista de España [...]. Yo quisiera decir: es casi seguro que Don Miguel de Cervantes no pensara nada de lo que se dice que pensó, cuando se puso a escribir su novela maravillosa¹⁵.

Con una osadía, disculpable a sus 23 años, Juan Ramón creyó haber dado, nada más y nada menos, que con el sentido primigenio de la obra. A su juicio, Cervantes tan solo pretendió convertir la vida en novela:

[...] lo que Don Quijote muestra del pensamiento de Cervantes es de una gran ingenuidad y una mayor sencillez. Cervantes vio que en la vida había elementos novelables; ésta fue la luz de su libro, tan fragmentario y trabajoso como una labor de la tierra¹⁶.

El poeta cita *La Celestina*, obra muy admirada por Cervantes, como el antecedente más directo de esta traslación de la vida a la literatura:

El ejemplo estaba ya dado en la literatura española y, si no recuerdo mal, Cervantes mismo, hablando de *La Celestina*, dice que es un libro divino. La inmensa verdad de esa gran novela de La Mancha es la verdad de la naturaleza, pero con candor, sin esa ironía que dicen las gentes¹⁷.

Este texto de Juan Ramón fue a sumarse a la larga lista de reflexiones sobre el *Quijote* que vieron la luz en 1905. Dos ensayos, escritos por autores especialmente estimados por el poeta andaluz, aparecieron ese mismo año: se trata de *La ruta de Don Quijote* de José Martínez Ruiz Azorín y *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno. Ambas interpretaciones del *Quijote*, leídas enseguida por Juan Ramón,

¹⁴ La participación de Juan Ramón en *Helios* ha sido abordada por Cano, 1956, pp. 28-34; Paniagua, 1964, pp. 141-149 y, más recientemente por mí, Sanz Manzano, 2003, pp. 341-362.

¹⁵ Jiménez, *Primeras prosas*, p. 64.

¹⁶ Jiménez, *Primeras prosas*, p. 64.

¹⁷ Jiménez, *Primeras prosas*, p. 64.

coincidieron en vincular la novela de Cervantes al momento presente. De esta manera, el texto cervantino quedó actualizado hasta el punto de convertirse en un instrumento utilísimo para analizar y comprender la España de entonces. Y recordemos que España, entendida como «problema» —se hallaba inmersa en una crisis de alcance global— y como «cuestión» —demandaba respuestas urgentes para salir de su postración— fue la preocupación principal de la denominada Generación del 98.

Azorín, siguiendo *La ruta de Don Quijote*, visitó los pueblos manchegos que otrora recorriera el caballero —Argamasilla, Puerto Lápice, El Toboso. Su viaje le sirvió para comprobar que Castilla se hallaba sumida en un profundo sopor que duraba ya siglos. Ni sus figuras ni sus paisajes habían cambiado sustancialmente desde aquel muy lejano año 1605¹⁸. La apatía y la resignación parecían haberse instalado para siempre en la inmensa llanura manchega. Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, proponía una solución para acabar con esta secular modorra que mantenía a España aletargada: imitar el modelo de lucha y heroísmo que representa Don Quijote. Con su exaltación del caballero, Unamuno pretende poner fin a la inacción de sus coetáneos, exhortándoles al combate¹⁹. Poco importa que la batalla por el ideal pueda conducir a la derrota o la locura. Bastará, como hiciera Don Quijote una y otra vez, con levantarse y continuar con ánimo renovado la contienda.

Estas y otras interpretaciones surgidas dentro del ámbito del 98 suponen un hecho trascendental en la historia de la recepción del *Quijote*: el libro de Cervantes queda incorporado al gran proyecto de redefinir España a través de sus paisajes, su pueblo y su tradición artística y literaria.

A tan magna empresa quisieron adherirse también filólogos e historiadores. Para aunar esfuerzos y trabajar coordinadamente en pro de la recuperación y revitalización de los clásicos españoles se creó en 1910 el Centro de Estudios Históricos. A cargo de la sección de Filología se encontraba Ramón Menéndez Pidal. Por supuesto, Cervantes y el *Quijote* fueron objeto de atención preferente. Al estudio de su génesis dedicó Menéndez Pidal su trascendental estudio, «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*», publicado en 1920. Cinco años después, en 1925, Américo Castro dio a conocer su obra capital, *El pensamiento de Cervantes*. Juan Ramón no solo leyó estas aportaciones conforme fueron apareciendo sino que además tuvo oportunidad de discutir sobre ellas con los propios autores con los que solía coincidir en la madrileña Residencia de Estudiantes. Aunque admiraba la agudeza y el rigor de toda aquella pléyade de ilustres filólogos e

¹⁸ Escribe *Azorín*: «El pueblo duerme en reposo denso, nadie hace nada: las tierras son apenas rasgadas por el arado celta; los huertos están abandonados; el Tomelloso, sin agua, sin más riegos que el caudal de los pozos, abastece de verduras a Argamasilla, donde el Guadiana, sosegado a flor de tierra, cruza el pueblo y atraviesa las huertas [...]. El tiempo transcurre lento en este marasmo; las inteligencias dormitan [...]» (Martínez Ruiz *Azorín*, 1995, p. 157)

¹⁹ De este modo subraya R. Gullón el aliento que halló Unamuno en el espíritu luchador de Don Quijote para proseguir con su tarea de regenerar España desde el interior de las conciencias: «El gran agitador de almas no se resignaba al desánimo generalizado de los españoles, y su exaltación del hidalgo manchego y de su generosa locura era, sí, un modo de autoafirmarse, pero sobre todo una propuesta de vida heroica. Si coincide con Joaquín Costa en considerar la regeneración de la patria como primera tarea del intelectual español, disienta en cuanto a los medios; en vez de echar siete llaves al sepulcro del Cid, abrir las puertas del campo a las mesnadas de la guerra, a los decididos a no renunciar a combatir, si este era el precio que había de pagarse para salir de la modorra» (Gullón, 1987, pp. II-III).

historiadores, Juan Ramón no pudo dejar de considerar excesivo el protagonismo que iba cobrando tanta exégesis sobre el *Quijote*. Con la mordacidad que siempre le caracterizó, el andaluz declaró en 1931:

Toda esta gente del Centro (de Estudios Históricos) cree que la Filología es superior a la poesía, y un Américo Castro, por ejemplo, piensa que Cervantes ha escrito el Quijote para que él haga un comentario y que esto es lo verdaderamente importante²⁰.

Sin embargo, el propio poeta también contribuyó a la aparición de otras obras en torno a Cervantes. Desde su cargo de director de publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Juan Ramón estuvo al cuidado de la primera edición, en 1914, de *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset. Un año después, en 1915, el poeta editaría dos libros de *Azorín* surgidos también en torno a la obra cervantina: *El licenciado Vidriera* y *Al margen de los clásicos*²¹.

El estallido de la guerra civil en 1936 interrumpió bruscamente el desarrollo de los estudios cervantinos en España. Aquel compacto grupo de intelectuales y creadores que se aglutinó en torno a la Residencia de Estudiantes y al Centro de Estudios Históricos tuvo que dispersarse. Muchos de ellos, como Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro o el propio Juan Ramón eligieron el camino del exilio que, en el caso del poeta, habría de ser definitivo. Su nueva condición de exiliado supuso un punto de inflexión no solo en su vida sino también en su obra y su pensamiento. Por eso, al retomar la lectura de la obra cervantina, Juan Ramón adopta un enfoque distinto.

Inicia su exilio en agosto de 1936 en Estados Unidos. Allí permanecerá hasta el año 1950²². Para un poeta alejado de su tierra y privado de su lengua, Cervantes va a representar el reencuentro con lo español. Acude con asiduidad a la obra cervantina en busca de bálsamo para aliviar su nostalgia de español sin tierra («desterrado») y sin lengua («deslenguado»).

En 1951, el poeta se traslada a vivir a Puerto Rico, en buena medida, movido por una necesidad cada vez mayor de hablar y escuchar español. En la isla habrá de permanecer hasta su muerte en 1958, ejerciendo como profesor visitante en su universidad. Un 23 de abril de 1954 se le requirió para que dictara una conferencia sobre Cervantes en el día de su festividad. Sería la última interpretación que el poeta realizara del *Quijote*, justo cuando se hallaba en su máxima madurez, tras más de medio siglo de exigente trabajo creador y crítico.

Juan Ramón ofreció, entonces, una lectura enteramente original de la novela cervantina: propuso que fuese leída en clave poética ya que, a su parecer, así fue concebida por su autor. El poeta imagina a Cervantes en el momento mismo en que inicia la escritura del *Quijote*. El novelista, que se pasaba muchas horas del día y aún de la noche leyendo romances, empieza a escribir su novela en versos octosílabos:

²⁰ Guerrero Ruiz, 1998, p. 228.

²¹ En este último libro *Azorín* incluye el capítulo «Al margen de Don Quijote» (ver Martínez Ruiz, 2005, pp. 175-183).

²² Ver Campoamor González, 2002, pp. 98-160.

Está soñando Cervantes, y está, sin duda alguna, vestido de harapos, quizá tiene frío o hambre, o hambre y frío a la vez, tal vez dolor de costado y dolor de alma seguramente; y está soñando que empieza a escribir un nuevo *Romancero*, como el jeneral [...]. Cervantes da unas cabezadas hacia el sueño, y el romance octosílabo libre con que comienza *El Quijote* empieza a derivar²³.

Y es que, según el poeta, las primeras líneas del *Quijote* descansan en una base octosilábica. Así fueron leídas por el andaluz:

En un lugar de la Mancha: 8 sílabas
 de cuyo nombre no quiero: 8 sílabas
 acordarme, no ha mucho: 8 sílabas
 tiempo que vivía un: 8 sílabas
 hidalgo de los de lanza: 8 sílabas
 en astillero, adarga: 8 sílabas
 antigua, rocín flaco y: 8 sílabas
 galgo corredor. Una olla...: 8 sílabas²⁴.

Pero, prosigue Juan Ramón, tras este inicio en versos octosílabos, la escritura cervantina se desborda en busca del horizonte más amplio y libre de la prosa. A imagen y semejanza de La Mancha va surgiendo la prosa del *Quijote*:

Sí; eso quería ser, eso era, eso es *El Quijote*, un *Romancero* que empieza en verso, que no cabe en él y se dilata en prosa de romance, llana y sencilla como la Mancha, fondo que fue de mar un día, y lo era ya de inmenso mar de aire²⁵.

Y aquí halla Juan Ramón otro elemento poético de primer orden: el paisaje. Afirmó el poeta que el tratamiento que otorga Cervantes al paisaje manchego es ya «lírico» y «moderno»²⁶. «Lírico» porque el escritor alcalaíno no concibe el paisaje manchego como un simple fondo por el que transitan Don Quijote y Sancho sino como una imagen especular del «estado del alma» de ambos personajes. La Mancha contiene todo cuanto define al caballero: el horizonte lejano e inaprensible que impulsa a Don Quijote a caminar sin descanso y forja su carácter batallador e insatisfecho, la tierra reseca y dura que refleja la «honda tristeza» y el infinito cansancio de su rostro; pero La Mancha es también campo soleado, trabajado y gozado por gentes bulliciosas que se aferran con fuerza a la vida, igual que Sancho.

Para Juan Ramón este tratamiento del paisaje confiere al *Quijote* otro nuevo rasgo de modernidad. En su opinión, al concebir el paisaje como trasunto del alma de los personajes, Cervantes se anticipa, en varios siglos, a escritores como Bécquer. Pero todavía el poeta destaca otro logro más: el escritor alcalaíno, en lugar de haber sucumbido a la descripción localista, tuvo el acierto de alzarse hasta lo universal. Por eso, la imagen de la Mancha que proyecta el *Quijote* ha prevalecido en el tiempo, siendo

²³ Jiménez, *El trabajo gustoso*, p. 185.

²⁴ Jiménez, *El trabajo gustoso*, p. 185.

²⁵ Jiménez, *El trabajo gustoso*, p. 186.

²⁶ Guerrero Ruiz, 1998, p. 302.

reconocible por lectores de cualquier época y lugar²⁷. Y, prosigue Juan Ramón, la universalidad debe ser una aspiración a la que nunca ha de renunciar un escritor²⁸. Él mismo la persiguió con obcecación cuando retrató el campo andaluz en obras como *Platero y yo* de 1914. Como Cervantes hiciera tres siglos antes con *La Mancha*, su empeño fue elevar Andalucía a lo universal.

El tiempo vino a confirmar que, efectivamente, el *Quijote* y *Platero y yo* se encuentran entre las obras más universales de la literatura española. Sirva, como ejemplo, el siguiente suceso: cuando el 23 de enero de 1956, el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Maryland (Estados Unidos) promovió la candidatura de Juan Ramón Jiménez al Premio Nobel de Literatura, envió a la academia sueca el siguiente documento justificativo:

[...] el mayor tributo hecho a *Platero y yo* fue su selección en 1955 por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos como uno de los clásicos modernos de España para ser grabado para los invidentes. La otra obra en prosa considerada por la Biblioteca del Congreso fue *Don Quijote*²⁹.

Referencias bibliográficas

- CANO, José Luis, «Juan Ramón en la revista *Helios*», *Clavileño*, 7, 42, 1956, pp. 28-34.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Editorial Castalia, 1990.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, Sevilla, Edición especial de *El Correo de Andalucía*, 2002.
- GULLÓN, Ricardo, «Introducción» a *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- GUERRERO RUIZ, Juan, *Juan Ramón de viva voz*, ed. Manuel Ruiz Funes-Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- HERNÁNDEZ-PINZÓN, Francisco, «Zenobia y Juan Ramón Jiménez en la trágica gloria del Premio Nobel», Madrid, 1973.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo (Notas de curso)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor Libros, 1999.
- , *El trabajo gustoso*, ed. F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1961.
- , *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.
- , *Primeras prosas*, en *Obra poética*, ed. Antonio Sánchez Trigueros, Madrid, Espasa, 2005.

²⁷ Así, dejó escrito el poeta: «La poesía, música, etc.; tiene que ser universales. Goethe (vive) en Weimar, pequeña ciudad cortesana, y sin embargo, no se hace rural, sino que la eleva a su nivel. Es necesario un sentido de perpetuación en el artista. No confundir lo internacional con lo universal. Lo muy estrictamente nacional (Unamuno, Antonio Machado) corre peligro de empequeñecer el arte al hacerlo local. Antonio Machado ha sido localista. El *Quijote* habla de lo que ve en el camino. Describe y localiza poco: universalista» (Jiménez, *El modernismo*, p. 152)

²⁸ En palabras del poeta: «La poesía ha de ser universal, infinita, eterna. No hay que atarla por los pies sino levantar su frente. Si la poesía es de una esencia infinita, si tiende a lo eterno, a lo absoluto ¿a qué sujetarla entre fronteras? Dejad la tierra y más el terruño y a mirar al cielo que es lo mismo en todas partes [...]» (Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, p. 587).

²⁹ Hernández-Pinzón, 1973, p. 7.

- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MARTÍNEZ RUIZ, José Azorín, *Al margen de los clásicos*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- , *La ruta de Don Quijote*, ed. José María Cachero, Madrid, Cátedra, 1995.
- PALAU DE NEMES, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974. 2 vols.
- PANIAGUA, Domingo, *Revistas contemporáneas. (De «Germinal» a «Prometeo». 1897-1912)*, Madrid, Punta de Europa, 1964, pp. 141-149.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- SANZ MANZANO, M^a Ángeles, «Una lectura de la revista *Helios* desde la visión juanramoniana del modernismo», *Decíamos ayer... Estudios de alumnos en honor a M^a Cruz García de Enterría*, ed. Cristina Castillo y José Manuel Lucía, Universidad de Alcalá de Henares, 2003, pp. 341-362.

Presencia de la poesía de fray Luis de León en los poetas españoles del siglo XIX

José Servera Baño

Universidad de las Islas Baleares

Fray Luis de León tradujo a Horacio, no en balde la crítica en general lo considera el Horacio español por excelencia¹. Algunos motivos horacianos llegaron a los poetas españoles del XIX a través del agustino que, al mismo tiempo, fue seguido —más que emulado— en numerosas referencias. Así, Manuel de Cabanyes² en «Mi navegación» dispone como autoridad inicial a Horacio y luego cita a fray Luis junto a otros dos personajes que también padecieron la Inquisición; en el texto se perciben los motivos luisianos de la tormenta marina y el naufragio.

FRAY LUIS DE LEÓN, MODELO DE LOS POETAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX

Algunos poetas del inicio del Romanticismo tuvieron a fray Luis de León³ por modelo. Alberto Lista en «En la muerte de Jesús»⁴; José Joaquín de Mora en *Meditaciones poéticas* (1826)⁵ o Cabanyes en «A la luna», que se inicia con esa noche apacible, *locus amoenus* nocturno:

¡Cuán dulces llegan al alma
tus rayos, o de la noche
reina hermosa,

¹ Véanse, entre otros, Menéndez Pelayo, 1885 y Bocchetta, 1970.

² Cabanyes, *Poesía*.

³ Alborg, 1988, p. 177, indica que Eugenio de Ochoa publicó tres tomos titulados *Tesoro de escritores místicos españoles* (1847) donde aparece fray Luis de León.

⁴ Reyes, 1996, p. 443.

⁵ Cannavagio, 1995, p. 41.

mientras por el cielo en calma
 llevas tu argentado coche
 silenciosa!
 ¡Oh! la paz de tu reinado
 Ni el nombre a turbar se atreve,
 ni la fiera:
 el eco duerme callado,
 el céfiro no conmueve
 la pradera⁶.

Massanés en «La voz de Dios» invoca a Dios con palabras que evocan a fray Luis y san Juan de la Cruz⁷. Espronceda en «A la patria» sigue moldes clásicos de la oda y luisianos⁸. El motivo del sol, considerado fuente de fecundidad, se halla en «Carmen saeculare» de Horacio, en «El Orden del Universo» de fray Luis y en «Al Sol» de Espronceda⁹.

En muchas ocasiones, los poetas del siglo XIX mezclaron referencias textuales de poesías religiosas del siglo áureo. San Juan, fray Luis, santa Teresa o Lope de Vega fueron admirados y seguidos en expresiones semejantes. Al respecto la crítica sobre Gómez de Avellaneda ha señalado el sincero sentimiento religioso que la llevó a manifestar cierto misticismo hondamente sentido. Entre otros, los poemas «Al nacimiento de Jesús», «A Dios», «A la Resurrección del Señor», «A la Ascensión», «Al Espíritu Santo», «Dedicación de la lira de Dios», etc., tienen un marcado acento místico. A pesar de que en la poesía decimonónica primó la búsqueda de la originalidad, abundaron en general las influencias clásicas y, en concreto, los himnos bíblicos cuyo modelo fue el agustino.

Entre los llamados poetas prebecquerianos, Ruiz Aguilera en *El Museo Universal* evoca la figura de «Fray Luis de León» y glosa una serie de «fáciles lugares de la poesía de fray Luis, narra su prisión, lo que le sirve al espíritu progresista de Ruiz Aguilera para ensartar una serie de diatribas contra la Inquisición»¹⁰. Arístides Pongilioni en *Ráfagas poéticas* crea un ambiente de serenidad, pleno de referencias ascéticas y místicas a través de *locus amoenus*, donde se halla Dios, la armonía, lo inefable, el misterio y otros elementos comunes en la mística y en el agustino:

Yo escucho en el espacio torrentes de armonía;
 naturaleza me habla con su gigante voz;
 aliéntame potente y agita el alma mía
 el celestial impulso que nos acerca a Dios¹¹.

⁶ Cabanyes, *Poesía*, p. 58.

⁷ Navas Ruiz, 1991, p. 41.

⁸ Pedraz y Rodríguez, 1982, p. 520.

⁹ Marrast, 1970, p. 179.

¹⁰ Cossío, 1960, p. 125, indica, en la cita, que la fecha de publicación de la revista era 1860 y la página 122.

¹¹ Pongilioni, *Ráfagas poéticas*, p. 17.

En la etapa realista, «El fuego divino» de Juan Valera está escrito en liras, y «formalmente es fray Luis de León, sin duda, el modelo»¹². Juan Luis Esterlich en *Primicias* (1883) también muestra rasgos luisianos. En el prólogo Alcover califica a Estelrich de poeta clasicista —corroborando a Menéndez Pelayo—, quien le escribe al autor: «Lo mismo que Alcover, prefiero a todas las composiciones de usted las que siguen la manera y estilo de fray Luis de León: *Artá*, *Anbelo*, *A un poeta*, y aún la oda *A la música*, son las joyas del tomo»¹³. Cossío añade que «A la música» es una imitación deliberada de la oda que fray Luis dedicó a Salinas y que Estelrich dedica al músico balear Pedro Miguel Marqués.

Marcelina Vinent, en *Flores del alma* (1888), utiliza algún motivo de fray Luis junto a ecos sanjuanistas. Así, el final de «Voces del alma»:

Fuera el mundanal ruido
Que con torpe zumbido
Ahoga sin cesar la voz del alma.
Vengan estos collados
De lirios y de rosas perfumados
Do el corazón que sufre halla la calma¹⁴.

Profecía del Tajo

«Profecía del Tajo» fue un poema admirado e imitado por algunos poetas decimonónicos españoles. Entre ellos, Martínez de la Rosa en «La Boda de Portici», aunque es de factura sanjuaniana presenta reminiscencias de fray Luis:

Cuando la ve su esposo,
Y vuela presuroso,
Y acude, acorre, llega,¹⁵

donde se imita el conocido asíndeton de «Profecía del Tajo»: «Acude, corre, vuela.»; también sugerido en la rima LXII becqueriana como expresión de luz mística: «luego chispea y crece y se dilata / en ardiente explosión de claridad»¹⁶. En «Florinda», el propio duque de Rivas¹⁷ anota que sigue «La profecía del Tajo» en la estrofa XXIII del Canto Quinto.

Domingo Ynduráin señala reminiscencias de «Profecía del Tajo» en «El Pelayo» de Espronceda —ambos ambientados en el mismo río—, así el verso: «Crímenes, sangre, asolación, ruina» recuerda a «llamas, dolores, guerras, / muertes, asolamientos, fieros males»¹⁸. También observa las semejanzas entre el inicio del fragmento tercero de «El Pelayo», titulado «Batalla del Guadalete», con los versos 43-48 de «XXII. A D. Pedro

¹² Cossío, 1960, p. 689.

¹³ Cossío, 1960, p. 716. Cossío reproduce a su vez la cita de *Epistolarios*, 1950, p. 120.

¹⁴ Vinent, *Flores del alma*, p. 47.

¹⁵ Martínez de la Rosa, *Poesías*, p. 83.

¹⁶ Bécquer, *Rimas*, p. 308.

¹⁷ Rivas, *Obras completas*, p. 305.

¹⁸ Ynduráin, 1992, p. 99.

Portocarrero»; o la deuda de las estrofas XVI, XIX y LI esproncedianas con los versos de «Profecía del Tajo» 31-45, 65-75 y 16-17 respectivamente¹⁹.

En «Al último rey moro de Granada, Boabdil el chico» de Zorrilla hay dos versos: «y el humo escurece el día / y roba a la tierra el sol.», que evocan la hipérbole agustina «el polvo roba el día y le escurece» y en general «el tono de apóstrofe también coincide con la oda luisiana»²⁰. En la «Oda» de Arolas «Tiembra del mundo el polo»²¹ se usa un léxico y tono propio de «Profecía del Tajo». En poetas secundarios o desconocidos del siglo XIX puede verse la huella del agustino, así Zacarías Acosta y Lozano, en la oda «En la guerra de África»²², también imita el poema «Profecía del Tajo»²³.

Aurea mediocritas

En «Égloga» del duque de Rivas aparece el tópico del *aurea mediocritas* luisiana de la «Oda I», donde se menosprecian los bienes perecederos, de forma similar a la idea bíblica del *vanitas-tis*:

Vivía con reposo,
Sin salir de mi esfera,
Sin envidiar las refulgentes salas,
Ni las costosas galas
Con que abruman su cuerpo los señores,
Sin hallar falsedades,
Ni oír aduladores,
Sin ver más que mi Ninfa y soledades²⁴.

José Joaquín de Mora en «Meditación rural» desarrolla un ambiente idílico, un *locus amoenus* horaciano, en los márgenes del Jarama, alejado del mundanal ruido; también «Convite para ir al campo» es una alabanza de ese mundo y se cierra con un verso trimembre: «En ellos sin estorbo / la libertad divina, / triunfa, goza y domina»²⁵.

Bermúdez de Castro en «El cenobita» de *Ensayos poéticos* plantea la renuncia de los bienes terrenales, en un canto a la vida retirada, en este caso, en el desierto²⁶. De forma breve lo plantea Cabanyes en «A mi estrella»: «Yo lejos de los hombres / levantaré mi choza solitaria»²⁷.

El desprecio por la ostentación y las riquezas se halla en *El Diablo Mundo* de Espronceda:

El oro que famélico codicia
El hombre, y en montones lo atesora,

¹⁹ Ynduráin, 1992, pp. 109, 114-116 y 125.

²⁰ Fuente, 1993, p. 153.

²¹ Arolas, 1982, vol. II, pp. 135-136.

²² *El Museo Universal*, 1860, IV, nº 5.

²³ Cossío, 1960, p. 730.

²⁴ Rivas, *Obras completas*, p. 12.

²⁵ Mora, *Poesías*, p. 100.

²⁶ Bermúdez de Castro, *Ensayos poéticos*, pp. 192-195.

²⁷ Cabanyes, *Poesía*, p. 31.

Alimento infernal de la avaricia,
Que hambre más siente cuanto más devora²⁸.

Ros de Olano en el segundo soneto de los reunidos bajo el título «En la soledad» plantea un *aurea mediocritas* a la manera del agustino:

Más precio en este valle y pobre aldea,
Términos de mi vida peregrina,
Despertar cuando el aura matutina
Las copas de los árboles menea;
Y, al volver de mi rústica tarea,
Hora, en la tarde, cuando el sol declina,
Mirar desde esta fuente cristalina
El humo de mi humilde chimenea,²⁹

La denuncia de la avaricia, que encontramos en «A Felipe Ruiz. De la avaricia», es un elemento más del *aurea mediocritas* y de forma similar aparece en «Meditación» de Arolas. También en Romero Larrañaga: «Lejos de mí sospechas, / vanos deseos, sórdida avaricia»³⁰. En Rosalía de Castro el motivo adquiere un sello propio en el que funde el deseo de vida retirada y la renuncia al éxito:

Yo prefiero a ese brillo de un instante
la triste soledad donde batallo,
y donde nunca a perturbar mi espíritu
llega el vano rumor de los aplausos.

Y en el siguiente poema insiste:

¡Oh gloria!, deidad vana cual todas las deidades
que en el orgullo humano tienen altar y asiento,
jamás te rendí culto, jamás mi frente altiva
se inclinó de su trono ante el dosel soberbio³¹.

Beatus ille

En «A Teresa» de Espronceda, al igual que en «Vida retirada» y «A nuestra Señora» de fray Luis, se presenta la imagen de la nave para mostrar la lucha de la protagonista contra una sociedad que le es hostil y acaba en el naufragio:

¡Y tan joven, y ya tan desgraciada!
Espíritu indomable, alma violenta,
en ti, mezquina sociedad, lanzada
a romper tus barreras turbulenta;
nave contra las rocas quebrantada,

²⁸ Espronceda, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, p. 355.

²⁹ Ros de Olano, *Poesías*, p. 39.

³⁰ Romero Larrañaga, *Poesías*, p. 55.

³¹ Castro, 1997, pp. 187-188.

allá vaga a merced de la tormenta,
 en las olas tal vez náufraga tabla,
 que sólo ya de sus grandezas habla³².

En «Soledad del campo» de Zorrilla se describe un singular *Beatus Ille* horaciano y romántico:

¡Salve! Fértil colina y prado ameno,
 Crespo collado, y valle, y soto umbrío,
 Donde de cuitas e inquietud ajeno
 Libre vagaba el pensamiento mío³³.

En «Victorino al amante de Célina», Juan Arolas toma prestado un heptasílabo de «Vida retirada»: «Del monte en la ladera»; de nuevo en «Égloga II» el verso «Con un manso ruido»³⁴ es el verso 59 de «Vida retirada». Además, en Arolas se hallan diferentes *locus amoenus* que remiten a la vida retirada, la soledad, la renuncia de los bienes perecederos; así la «Égloga I»:

Yo sé un lugar ameno y escondido,
 En donde bebe el ciervo fatigado;
 Hay en él una gruta que frecuentan
 Flora y cefirillo regalado;
 [...]
 Por ti tengo yo en mucho la ignorada
 Soledad y quietud de esta pradera,
 Y por ti la ciudad en menosprecio³⁵;

Campoamor imita diversos elementos del agustino. En *Ayes del alma* (1842) sigue el modelo luisiano con diversas liras³⁶. La «Epístola moral a D. F. F. Golfín» es un elogio de la vida retirada, donde aparece el huerto plantado. Montolí³⁷ indica «el uso combinado de la fraseología típica de la poesía pastoril (Garcilaso) y su reversibilidad a lo divino (fray Luis, San Juan de la Cruz): los valles amenos, la espesura de la selva, la noche oscura...» y también el pastor olvidado, ni envidiado ni envidioso, de fray Luis. En «La historia de muchas cartas», Campoamor cita al agustino y un verso muy conocido:

amaba la moral que profesaban
 como buenos y conocidos varones
 los Horacio, los riojas y Leones.

³² Espronceda, *Obras completas*, p. 101.

³³ Zorrilla, *Antología poética*, p. 156.

³⁴ Arolas, 1982, pp. 9 y 31 respectivamente.

³⁵ Arolas, 1982, p. 26.

³⁶ Pedraza y Rodríguez, 1983, p. 83.

³⁷ Montolí, 1996, p. 129.

Iba por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido³⁸;

En Núñez de Arce aparecen pequeñas referencias luisianas, por ejemplo a la vida retirada: «Soy como el veterano que, en la aldea / donde ignorado vive y escondido» o la idea del *vanitas-tis*: «Viviré, ni envidioso ni envidiado, / En la quietud que el cielo me conceda» y el prado ameno es sustituido por el «jardín ameno»³⁹.

Por el contrario, asimismo en el agustino se presentan espacios opuestos al *locus amoenus*. Antonio Arnao en «La felicidad» del libro *Ecos del Táder* sigue la descripción de la tempestad de la Oda X, «A Felipe Ruiz»:

¿No ves cuando en estío
se nubla el sol, y se oscurece el suelo?
Se agita el mar bravío,
tiende el austro su vuelo,
luce triste el relámpago en el cielo.
Ígneo el rayo serpea;
ronco retumba el trueno sin reposo;
por las nubes pasea
Dios su carro glorioso;
tiembla el mortal, y humíllase medroso⁴⁰.

La armonía Luisiana

José Joaquín de Mora en «La noche» presenta una feliz y solitaria noche, donde la visión de las estrellas y el entorno, lejos de la opulencia mundana, forman la armonía:

¡Cuál placer más intenso
que contemplar el orden, la armonía
de aquel círculo inmenso,
do en ausencia del día
lanzan sus luces bellas,
las cándidas estrellas⁴¹!

Apunta Marta Palenque⁴² que para García Tassara los poetas eran intérpretes de Dios, intermediarios divinos y la poesía era la voz del cielo. Así, en «Invocación» sigue la pauta del agustino y se inserta en una concepción lírica ascético-mística, de un neoplatonismo y otras corrientes filosóficas paganas, ahora, cristianizadas. Añade Palenque:

³⁸ Campoamor, *Obras completas*, p. 342.

³⁹ Núñez de Arce, *Poesías completas*, pp. 218 y 223 respectivamente.

⁴⁰ Arnao, *Ecos del Táder*, pp. 46-47.

⁴¹ Mora, *Poesías*, p. 111.

⁴² Palenque, 1986, p. 45.

son los ecos de Fray Luis de León los que encontramos en los versos de Tassara. La presencia del «arpa celestial», la «cítara divina» y el mundo de la «armonía celeste», relacionan la bella «Oda a Salinas» y la concepción pitagórica del mundo con algunos poemas del sevillano⁴³.

En «Invocación», Tassara escribe: «Dios pulsó el arpa eterna y a sus sonos / la nada ignota se pobló de creaciones»⁴⁴ y en «Canto bíblico»:

Suspense entonces del profano oído
Escucha el son del célico instrumento,
Y en éxtasis divino adormecido
Rodar a su compás las orbes siento⁴⁵.

Según Cossío⁴⁶ Manuel Reina en «La música» de *Andantes y allegros* (1877) sigue la oda «A Francisco Salinas»:

el gigante concierto de los mundos;
el son valiente de la trompa épica,
y el ritmo eterno, armónico y grandioso
de la máquina inmensa de la tierra⁴⁷.

RASGOS LUISIANOS EN CAROLINA CORONADO

Es sabido que Carolina Coronado padecía de una afección de catalepsia crónica y que llegó a «morir» en varias ocasiones. Se obsesionó con poder ser enterrada en vida y todas estas circunstancias propiciaron un misticismo singular⁴⁸. Se refugió, en cierto momento, en la lectura de los clásicos áureos y en la Biblia. No extraña, pues, la influencia de fray Luis y san Juan de la Cruz. «A la soledad» tiene como modelos al agustino, a Meléndez Valdés y a la tradición horaciana de la vida retirada⁴⁹. «El amor de los amores» ha dado pie a numerosas observaciones sobre la religiosidad de doña Gertrudis. Torres escribe:

Un análisis de ese sentimiento de fe, [...], conduce a la poetisa, inexorablemente, a una serie de poemas finales, en los que la escritora extremeña se acerca a los aledaños de una lírica ascética (si no mística), que, desde la contemplación de la Naturaleza, como vía abierta y segura para tener testimonio de su Creador, le induce al deseo de abandonar el «paraíso terreno» del *locus amoenus* extremeño⁵⁰.

⁴³ Palenque, 1986, pp. 45-46.

⁴⁴ García *Poesías*, 1872, p. 59.

⁴⁵ García *Poesías*, 1872, p. 175.

⁴⁶ Cossío, 1960, p. 1292.

⁴⁷ Aguilar Piñal, 1968, p. 116.

⁴⁸ Véanse Coronado, 1993, pp. 15-16. Gómez de la Serna, Ramón, *Mi tía Carolina Coronado*, Madrid, Aguilar, 1953, «Biografías Completas», p. 921.

⁴⁹ Torres Nebreda, 1993, p. 58.

⁵⁰ Torres Nebreda, 1993, p. 63.

El mismo crítico señala las tres fases del proceso místico en el poema citado. Muchos otros textos presentan rasgos luisianos. Entre otros, «La esperanza en ti» de «A Felipe Ruiz» (¿Cuándo será que pueda...?) como de «El Apartamiento»⁵¹. En «Porque es tu amor, amor de los amores» se menosprecia lo material y lo mundano frente a lo divino:

¡Ay del que tiene amor a la fortuna!
 Derríbense los altos señoríos,
 bajan al fango los de ilustre cuna.
 ¡Ay del que tiene amor a los honores,
 Y desdeña el amor de los amores!⁵²

En «Bondad de Dios», líras de factura luisiana, se canta la armonía y grandeza de Dios. En «Y llévame contigo a tu morada» Coronado desea el ascenso a la suprema esfera, al cielo, para entender la armonía del universo, como fray Luis en sus Odas. En «En un álbum que me presentaron cuando estaba contemplando una hermosa tarde» se reproducen algunos versos de «Noche serena»:

porque estas horas tristes de la tarde
 a contemplar el cielo las dedico
 y el corazón amante mortífero
 con escribir aquí.⁵³

RASGOS LUISIANOS EN GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Es habitual asociar la mística a determinado romanticismo; en concreto aquél que concibe la poesía como revelación mística o en una vía ascética hacia la consecución de la belleza. Bécquer se inserta en esa línea. En otro lugar ya planteé su concepción y su deuda sanjuanista⁵⁴. Sin duda Bécquer fue más sanjuanista que luisiano y en muchas ocasiones dichas influencias se fundieron. Martín Alonso⁵⁵ afirmaba que en «Oda a la señorita Lenona, en su partida» (1852) se percibe el influjo de fray Luis y san Juan de la Cruz: «la música bellísima y sonora / la dulce melodía»⁵⁶. En la rima LXII, al igual que en el agustino, la imagen de la luz (aquí amanecer) se opone a la de la noche, luz frente a sombra que, en Bécquer, se refieren al interior del poeta, y así cierra el poema: «¡Ay!, en la oscura noche de mi alma, / ¿Cuándo amanecerá?»⁵⁷ La noche del alma es el símbolo de la oscuridad espiritual en la mística cristiana, que repite Bécquer: «Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora»⁵⁸; y otra referencia mística es el amanecer como símbolo de la iluminación espiritual, en medio de la oscura noche del alma:

⁵¹ Torres Nebreda, 1993, p. 296.

⁵² Coronado, *Obra poética*, p. 299.

⁵³ Coronado, *Obra poética*, p. 317.

⁵⁴ Servera Baño, 1993, pp. 449-464.

⁵⁵ Alonso, 1972, p. 126.

⁵⁶ Bécquer, *Páginas abandonadas*, p. 61.

⁵⁷ Bécquer, *Rimas*, p. 309.

⁵⁸ Bécquer, *Rimas*, p. 183.

De la luz que entra al alma por los ojos
 los párpados velaban el reflejo;
 mas otra luz el mundo de visiones
 alumbraba por dentro⁵⁹.

En la rima VIII (¡Cuando miro el azul horizonte / perderse a lo lejos) expresa ese algo divino que siente su alma y para ello se sirve de una técnica místico-ascética, la fusión —aquí— con la naturaleza divinizada, por ello se percibe cierto eco luisiano y sanjuanista. Así, también, en «Trazos poéticos de la adolescencia»: «el viento, que formaba, / en el vecino bosque dilatado, / un ruido manso, lento, compasado...»⁶⁰. Bécquer usa los recursos expresivos propios de la ascética que desprecia lo mundano:

Es un sueño la vida,
 pero un sueño febril que dura un punto.
 Cuando de él se despierta,
 se ve que todo es vanidad y humo⁶¹.

Sebold incide en la idea de camino ascético en Bécquer: «el fuerte tono ascético que tienen estos versos [rima LXVI]. [...] el camino de la salvación se concebía como un continuo peregrinar subiendo por terrenos y cuestas pedregosos»⁶².

Delecta iuventutis

Vicente Querol, al igual que fray Luis, resta mérito a sus poemas presentándolos como frutos de su adolescencia o juventud:

Amigo, cedo al fin. Los que dispersos
 entregué al aire vano
 en mi edad juvenil fútiles versos⁶³,

Este poema, «Carta al señor don Pedro de Alarcón acerca de la poesía», es una oda a la poesía, que es inspiración divina y, como muchos otros, se configura con fórmulas clasicistas:

Valle escondido en la montaña umbrosa;
 llano cubierto con la mies dorada;
 pradera deleitosa;
 tarde apacible y soledad callada⁶⁴;

CONCLUSIÓN

⁵⁹ Bécquer, *Rimas*, p. 328.

⁶⁰ Bécquer, *Páginas abandonadas*, p. 73.

⁶¹ Bécquer, *Rimas*, p. 363.

⁶² Sebold, 1991, p. 315.

⁶³ Querol, *Poesías*, p. 3.

⁶⁴ Querol, *Poesías*, p. 99.

La presencia de motivos religiosos de fray Luis, junto a otros de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, fue más habitual de lo que cabría esperar de los poetas españoles del XIX, más dados a la originalidad que a la emulación de los modelos clásicos. Así, los tópicos místicos más conocidos fueron imitados con cierta asiduidad y simpleza, si exceptuamos a las primeras figuras, pero ello suponía un avance en la comprensión y asimilación de la mejor poesía mística, cuya esencia inefable tanto se valoraría posteriormente por el simbolismo, verdadero origen de la poesía contemporánea.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid, Editora Nacional, 1968.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1988.
- ALONSO, Martín, *Segundo estilo de Bécquer*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- AROLAS, Juan, *Obras de Juan Arolas*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid, Atlas, 1982. 3 vols.
- ARNAO, Antonio, *Ecos del Táder*, Madrid, Imprenta Nacional, 1857.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Páginas abandonadas*, ed. D. Gamallo Fierros, Madrid, Valera, 1948.
- , *Rimas*, ed. R. P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, nueva serie 22), 1991.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador, *Ensayos poéticos*, Madrid, Gabinete literario, 1840.
- BOCCHETTA, V., *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970.
- CABANYES, Manuel de, *Poesía*, ed. I. Agustí, Yunque, Barcelona, 1940.
- CAMPOAMOR, Ramón de, *Antología poética*, ed. V. Montolí, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1888.
- CANNAVAGIO, Jean, *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1995.
- CASTRO, Rosalía de, *En las orillas del Sar*, ed. M. Armiño, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- CORONADO, Carolina, *Obra poética*, ed. G. Torres, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993.
- COSSÍO, José María de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960.
- Epistolarios de Estelrich y Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus, 1950.
- ESPRONCEDA, José de, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992.
- , *Obras completas*, ed. J. Campos, Madrid, Atlas, 1954.
- , *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. R. Marrast, Madrid, Castalia, 1970.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, «Introducción», en Zorrilla, José, *Antología poética*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 9-44.
- GARCÍA TASSARA, Gabriel, *Antología poética*, ed. M. Palenque, Sevilla, Ayuntamiento Sevilla, 1986.
- , *Poesías*, Madrid, Imprenta. M. Rivadeneyra, 1872.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Obras*, ed. J. M. Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 1974.
- LEÓN, fray Luis de, *Obras*, Madrid, Atlas, 1950.
- MARRAST, Robert, «Introducción biográfica y crítica», en José Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-56.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Poesías*, Madrid, A. Espinosa, 1874.
- MASSANÉS, María Josefa, *Antología poética*, ed. R. Navas Ruiz, Madrid, Castalia, 1991.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Horacio en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885.

- MONTOLÍ, Víctor, «Introducción», en Campoamor, Ramón de, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 11-88.
- MORA, José Joaquín de, *Poesías*, Madrid, Estudio Topográfico de Mellado, 1853.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, «Introducción», en Massanés, M. J., *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 7-63.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, *Poesías completas*, Porrúa, México, 1982.
- PALENQUE, Marta, «Introducción», en García Tassara, Gabriel, *Antología poética*, Sevilla, Ayuntamiento Sevilla, 1986, pp. 7-80.
- PEDRAZA, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ, *Manual de literatura española. VI. Época romántica. VII. Época del realismo*, Pamplona, Cénlit, 1982-1983.
- PONGILIONI, Aristides, *Ráfagas poéticas*, prólogo Narciso Campillo, Cádiz, Librería de la Revista Médica, 1865.
- QUEROL, Vicente W., *Poesías*, ed. Luis Guarner, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- REYES, Rogelio, «Pervivencia y continuidad en las primeras décadas del siglo. Neoclasicismo, Romanticismo, Eclecticismo», en Carnero, Guillermo, *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 435-450.
- RIVAS, Duque de, *Obras completas. Vol. I. Poesías*, ed. J. Campos, Madrid, Atlas, 1957.
- ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio, *Poesías*, Madrid, Imprenta V/Lalama, 1841.
- ROS DE OLANO, Antonio, *Poesías*, Madrid, Imprenta M. Tello, 1886.
- SERVERA BAÑO, José, «Presencia de la poesía de San Juan de la Cruz en los poetas españoles del siglo XIX», *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Vol. I, Filología, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 449-464.
- SEBOLD, Russell P., «Introducción», en Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, nueva serie 22), 1991, pp. 9-157.
- TORRES NEBREA, Gregorio, «La obra poética de Carolina Coronado», en Coronado, Carolina, *Obra poética*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, vol. I, pp. 11-99.
- VINENT, Marcelina, *Flores del alma*, Mahón, Imprenta de B. Farregues, 1888.
- YNDURÁIN, Domingo, «Introducción», en Espronceda, José, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 11-88.
- ZORRILLA, José, *Antología poética*, ed. G. Torres, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- , *Antología poética*, ed. R. de la Fuente, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

ÍNDICE

Alain BÈGUE y Emma HERRÁN ALONSO, Presentación	7-8
---	-----

CONFERENCIAS PLENARIAS

Antonio CARREIRA, Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo.....	11-34
Víctor INFANTES, <i>Ludo ergo sum</i> . La literatura gráfica del juego áureo	35-55
Blanca PERIÑÁN, Sobre ‘conversiones’ barrocas	57-77
Guillermo SERÉS, Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del <i>romanzo</i>	79-109
Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, El Calderón que olvidó o repudió Calderón.....	111-142
Elizabeth R. WRIGHT, Adversarios o vecinos: Los vencidos de Lepanto vistos desde Granada.....	143-157

HOMENAJE A ANTHONY CLOSE

Aurora EGIDO, Anthony Close, espejo de cervantistas	161-168
Trevor J. DADSON, Anthony Close: Una semblanza personal del Presidente de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda	169-170

[CD]

POESÍA

Francisco J. ÁLVAREZ AMO, Eugenio Gerardo Lobo y la poesía del Bajo Barroco.....	173-181
Rocío BADÍA FUMAZ, Aníbal Núñez y la tradición áurea: Góngora y Quevedo	183-192
Ester Lidia CICCHETTI, <i>La Austriada</i> de Juan Rufo y <i>Las Guerras civiles de Granada</i> de Ginés Pérez de Hita.....	193-200
Ruth FINE, Entre la memoria y el olvido: una lectura de la herida en «A la salida de Lisboa» de João Pinto Delgado	201-210

Marta GONZÁLEZ MIRANDA, Algunas antologías de la poesía quevediana de las tres últimas décadas	211-218
Manuel HERRERA VÁZQUEZ, De copias y copistas (II): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 354 de la Biblioteca Nazionale de Florencia	219-228
Adrián IZQUIERDO, La traducción del <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo en su tiempo	229-238
Michael KLEINHEMPEL PREDMORE, Luis Martín de la Plaza y el desarrollo de la técnica gongorina	239-346
Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ, Quevedo y la poesía funeral: tradición y originalidad en el <i>Elogio funeral a don M. de Bracamonte, hijo de los condes de Peñaranda, gran soldado sin premio ...</i>	247-260
Clara MARÍAS MARTÍNEZ, «Lodos y charcos sombríos»: Sá de Miranda y la epístola poética en el Renacimiento.....	261-270
Almudena MARÍN COBOS, El campo literario granadino en torno a 1650: Programa de trabajo y primera aproximación	271-278
Laura ROBLEDO-GONZÁLEZ, El «Cántico espiritual» y el receptáculo místico de la jóora.....	279-286
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA, «Al duque de Lerma en esta enfermedad»: Anastasio Pantaleón de Ribera, las bubas y la política	287-294
Pedro RUIZ PÉREZ, Para la caracterización del libro de poesía en el bajo barroco.....	295-303
María VALLEJO GONZÁLEZ, La figura de Judas Iscariote en cuatro poemas religiosos de Quevedo.....	305-312
Almudena VIDORRETA TORRES, Enfermedad y sátira contra los médicos en las <i>Poesías varias</i> de José Navarro....	313-322
Saiko YOSHIDA, De los romances a las <i>Soledades</i> . Evolución de algunos motivos poéticos en Góngora.....	323-331

PROSA

Gonzalo AGUAYO CISTERNAS, La novela bizantina en las <i>Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón</i>	335-342
Guillermo AGUIRRE MARTÍNEZ, Desprendimiento sensitivo y búsqueda de transparencia simbólico-lingüística en la <i>Guía espiritual</i> de Miguel de Molinos	343-349
Jaume ALAVEDRA I REGÀS, Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las <i>Empresas políticas</i> de Saavedra Fajardo.....	351-358

Brian BREWER,	
Bacías de barbero, yelmos y baciyelmos: perspectivismo económico en <i>Don Quijote</i>	359-366
Leonardo COPPOLA,	
Prolegómenos a la edición del <i>Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes</i>	367-374
Lola ESTEVA DE LLOBET,	
Las epístolas de Jorge de Montemayor. Una aproximación a los conflictos e intereses del humanista cristiano	375-388
Antonella GALLO,	
Los tahúres de Francisco Navarrete y Ribera: aproximación temático-estilística a <i>La casa del juego</i>	389-396
Jaume GARAU,	
El <i>Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza</i> (1638), de Bartolomé Jiménez Patón, en el contexto de los estatutos de limpieza de sangre de su tiempo	397-408
Fermín GARCÍA,	
Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de <i>La pícaro Justina</i>	409-416
Ignacio GARCÍA AGUILAR,	
Disfraces poéticos en el <i>Pastor de Iberia</i> (1591)	417-426
Clea GERBER,	
Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el <i>Quijote</i>	427-434
Fermín GIL ENCABO,	
Maravillas no forjadas: la «prodigiosa cueva» (Lastanosa), las «piedras extravagantísimas» (Uztarroz) y el «florido peñón» (Gracián)	435-442
Giselle Cristina GONÇALVES MIGLIARI,	
Los encomios burlescos en los versos preliminares de <i>Don Quijote</i>	443-451
Juan Carlos GONZÁLEZ MAYA,	
Decente colocación de la <i>Santa Cruz</i> de Patón y la devoción popular	453-460
Ivette N. HERNÁNDEZ-TORRES,	
Un soldado para la conquista y la guerra justa según Sepúlveda	461-468
Jesús David JEREZ-GÓMEZ,	
Carlomagno y Cervantes: Representación del romancero carolingio en el <i>Quijote</i> y su marco cultural mediterráneo	469-475
Paul Michael JOHNSON,	
Don Quijote avergonzado: Trayectoria de un afecto en Cervantes	477-484
María Cristina LAGRECA DE OLIO,	
Valores, recompensas, pagos, deudas, la nobleza y la clase mercantil en <i>La española inglesa</i>	485-492
Francesca LEONETTI,	
De la oralidad a la escritura: la <i>Historia verdadera</i> de Bernal Díaz del Castillo	493-501
Alejandro LOEZA,	
Algunos rasgos intertextuales de la <i>República</i> de Platón en dos obras de Cervantes	503-510

Dorian LUGO BERTRÁN,	
La (des)obra de Teresa de Jesús	511-517
Christine MARGUET,	
Heroísmo guerrero para un tiempo de crisis: la novela barroca <i>Escarmientos de Jacinto</i> , de Funes de Villalpando (1645)	519-526
Beatriz MARISCAL HAY,	
La honra de <i>La Gitanilla</i> . Observaciones sobre el Romancero gitano-andaluz	527-532
María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO,	
Un <i>innovador</i> renacentista: de facecias, cuentos y refranes en la obra anticortesana de Cristóbal de Castillejo.....	533-542
Konstantin MIERAU,	
La «casa de los pícaros» en el <i>Guzmán de Alfarache</i> , un pregón de 1579 y la poética del espacio urbano de Mateo Alemán	543-552
Oriol MIRÓ MARTÍ,	
El camino hacia la lengua poética española: Bembo en los autores preherrerrianos (Juan de Valdés)	553-560
Cristina MOYA GARCÍA,	
El Gran Capitán en las <i>Batallas y quinquagenas</i> de G. Fernández de Oviedo	561-568
Stefano NERI,	
Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos	569-577
Emma NISHIDA,	
Los romances viejos y nuevos en el <i>Quijote</i> de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)	579-585
Natalio OHANNA,	
Apóstatas de frontera: Jerónimo Gracián y los renegados del norte de África	587-595
Aleksín ORTEGA,	
Hacia una edición anotada con introducción crítica de la <i>Segunda parte de la Historia general llamada índica</i> [1572] de Pedro Sarmiento de Gamboa	597-602
Ángel PÉREZ MARTÍNEZ,	
Los niveles relacionales entre don Quijote y Sancho	603-611
Marta PILAT ZUZANKIEWICZ,	
La Polonia de Estebanillo González ¿una visión realista o estereotipada?	613-620
Philippe RABATÉ,	
Estrategias de escritura y creación de un saber común en la <i>Silva de varia lección</i> de Pedro Mexía	621-629
Marcial RUBIO ÁRQUEZ,	
Quevedo, <i>Vida de la Corte</i> : algunos problemas de su transmisión textual.....	631-638
Maria Caterina RUTA,	
Historias de cautiverio entre literatura y vida	639-647
José Vicente SALIDO LÓPEZ,	
La materia astrológica en <i>El sumario de las maravillosas y espantables cosas</i> de Álvarez Gutiérrez de Torres.....	649-656
Juan A. SÁNCHEZ,	
Duque de Estrada en Bohemia	657-664

Denise TOLEDO CHAMMAS CASSAR, Los valores de la caballería en <i>Tirant lo Blanc</i> y <i>Don Quijote</i>	665-673
Luc TORRES, Tormentas y naufragios en la picaresca española (siglos XVI y XVII)	675-683
Eduardo TORRES COROMINAS, El <i>Lazarillo</i> y el escudero: varia lección de filosofía cortesana.....	685-694
Sarah VOINIER, Predicación funeraria y retórica real entorno a Felipe II: entre historia y literatura.....	695-702

TEATRO

Wolfram AICHINGER, El secreto en la <i>comedia</i> de Calderón y en la vida cortesana.....	705-712
Christian ANDRÈS, Algunas consideraciones sobre médicos y enfermedades en <i>La Jocoseria</i> (1645) de Luis Quiñones de Benavente	713-720
Fausta ANTONUCCI, Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de <i>Oronthea</i>	721-728
Graciela BALESTRINO, Representación metateatral del poeta y su escritura en <i>Lo que pasa en una tarde</i> de Lope de Vega	729-737
Benedetta BELLONI, La huella del <i>Abencerraje</i> en la obra <i>El príncipe constante</i> : ¿un caso de «maurofilia» literaria calderoniana?.....	739-746
Diana BERRUEZO SÁNCHEZ, Entre alcahuetas anda el juego. <i>La francesilla</i> de Lope de Vega y dos novelas de Masuccio Salernitano	747-754
Héctor BRIOSO SANTOS, «He hallado las Indias en este hombre»: América en el teatro de A. Moreto	755-762
Ana CABRERO ARAMBURO, La reina como mujer varonil en el teatro del Siglo de Oro. Un ejemplo mitológico: la figura de la amazona.....	763-770
Ysla CAMPBELL MANJÁRREZ, El uso de la retórica en Juan Ruiz de Alarcón	771-780
Sofía CANTALAPIEDRA, Barcelona como espacio dramático: la reescritura del <i>Eneas de Dios</i> desde Lope de Vega hasta Agustín Moreto.....	781-790
Luc CAPIQUE, Las fuentes históricas de la entrada de Carlos V en París en la comedia <i>Carlos V</i> <i>en Francia</i> de Lope de Vega	791-796
Moisés R. CASTILLO, El jardín de Agi Morato como espacio heterotópico en <i>Los baños de Argel</i> de Cervantes	797-805

María del Pilar CHOUZA-CALO,	
La victoria sobre la <i>vanitas</i> en <i>Querer la propia desdicha</i> de Lope de Vega.....	807-814
Karine DELMONDES,	
Aspectos donjuanescos en <i>No hay cosa como callar</i> , de Calderón de la Barca.....	815-823
Heinz-Peter ENDRESS,	
La dialéctica entre apariencia y destino en <i>El caballero de Olmedo</i> de Lope de Vega.....	825-832
Leonor FERNÁNDEZ GUILLERMO y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA,	
La soledad femenina en la dramaturgia calderoniana: hacia la configuración de los «itinerarios»	833-843
Almudena GARCÍA GONZÁLEZ,	
«Selva de amor y celos», comedia atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla	845-852
Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER,	
El supuesto maestro de danzar: de fuentes y tradiciones italianas en Lope de Vega.....	853-860
Rafael GONZÁLEZ CAÑAL,	
Los cuentos en el teatro de Rojas Zorrilla	861-870
Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ,	
Santos viajeros en el <i>Códice de Autos Viejos</i>	871-880
Alberto GUTIÉRREZ GIL,	
Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla.....	881-889
José Elías GUTIÉRREZ MEZA,	
Notas sobre la fecha de composición de <i>La aurora en Copacabana</i> de Calderón	891-899
Isabel HERNANDO MORATA,	
Notas sobre la antroponimia cómica en Calderón	901-909
Amparo IZQUIERDO DOMINGO,	
La figura del galán en los autos de Lope de Vega.....	911-918
Hilaire KALLENDORF,	
Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia	919-928
Simon KROLL,	
Perspectivas múltiples en el lenguaje de los cuentos de Calderón.	
Burlas-consejos-filosofía. Las monas y el vidriero de Tetuán.....	929-936
Naima LAMARI,	
De la educación de los hijos en el teatro de Tirso de Molina	937-945
Renata LONDERO,	
Segundones áureos al ataque: el talento entremesil de Andrés Gil Enríquez (1636-1673)	947-954
Elena E. MARCELLO,	
Lope de Vega en Italia. De dramaturgo a personaje de ficción	955-962
Purificació MASCARELL,	
<i>El caballero de Olmedo</i> en la Compañía Nacional de Teatro Clásico.....	963-971
Carmela V. MATTZA,	
Écfrasis discursiva y metateatro: Rodamonte en el <i>Entremés del viejo celoso</i>	973-980

Heinrich MERKL, El concepto platónico de ‘mentira pedagógica’ y el drama calderoniano <i>La vida es sueño</i>	981-988
Philippe MEUNIER, ¿Qué autoridad femenina representada en el teatro? El caso de <i>La prudencia en la mujer</i> de Tirso de Molina.....	989-997
Sabyasachi MISHRA, Influencias indias sobre <i>Barlán y Josafat</i> , comedia hagiográfica de Lope de Vega.....	999-1005
Maria Teresa MORABITO, Vaticinios y visiones en <i>Juan Latino y El Encubierto</i> de Diego Jiménez de Enciso	1007-1015
Eduardo MURATTA BUNSEN, El discurso del probabilismo en <i>El Alcalde de Zalamea</i>	1017-1025
Adriana ONTIVEROS VALDÉS, La presentación del figurón.....	1027-1036
Mayra S. ORTIZ RODRÍGUEZ, El modelo dramático en evolución de Lope de Vega como marco constructivo de sus comedias genealógicas.....	1037-1045
Carmen Josefina PAGNOTTA, La comicidad en la comedia de capa y espada calderoniana.....	1047-1054
Juan José PASTOR COMÍN, Bailes y danzas como instancias de enunciación en los textos cervantinos.....	1055-1063
Carmen R. RABELL, Lope de Vega: Política y poética de lo monstruoso	1065-1074
Robin Ann RICE, «Pues mintiendo su nombre / y transformada en hombre»: Feliciano Enríquez de Guzmán en <i>El alcalde mayor</i> de Lope, <i>La fénix de Salamanca</i> de Mira de Amescua, y <i>Lo que quería ver el marqués de Villena</i> de Rojas Zorrilla.....	1075-1086
Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, <i>Cada cual lo que le toca</i> de Rojas Zorrilla: historia textual.....	1087-1099
Isabelle ROUANE SOUPAULT, Entre acatamiento y atrevimiento: la dramaturgia del “entredós” en la <i>Tragicomedia de los jardines y campos sabeos</i> de Feliciano Enríquez de Guzmán	1101-1110
Adrián J. SÁEZ, De Edipo y sus variantes: en torno a las fuentes de <i>La devoción de la cruz</i> de Calderón	1111-1119
Iole SCAMUZZI, <i>Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega</i> : un manuscrito inédito de Francesco Bracciolini	1121-1127
Ana SUÁREZ MIRAMÓN, El viaje marítimo como peregrinación en los autos de Calderón	1129-1136

Ana Aparecida TEIXEIRA DE SOUZA, Cuentecillos de locos en la comedia <i>El mármol de Felisardo</i> de Lope de Vega.....	1137-1144
Maria Luisa TOBAR, Don Anselmo de Calahorrilla, el linajudo protagonista de la comedia de figurón <i>El hidalgote de Jaca</i> de P. Polop.....	1145-1155
Juan UDAONDO ALEGRE, Venus y Marte en Lepanto. Amor vulgar frente a virtud cristiana en <i>La Santa Liga</i> de Lope de Vega	1157-1166
Marta VILLARINO, <i>El mayor imposible</i> , una comedia palatina de Lope de Vega.....	1167-1175
Cécile VINCENT-CASSY, Los ángeles en el teatro del siglo XVII: Elementos de una poética	1177-1184
Ana ZÚÑIGA LACRUZ, Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. Una aproximación a la figura de la reina.....	1185-1191

VARIA

Belén ALMEIDA CABREJAS, Citas procedentes de algunos novelistas del XVII en el <i>Diccionario de Autoridades</i>	1195-1203
Mariano de la CAMPA GUTIÉRREZ, Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (3): James O. Crosby en torno a la poesía de Quevedo	1205-1212
Silvia COBELO, La traducción tardía del <i>Quijote</i> al portugués.....	1213-1221
Shai COHEN, Entre sátira y política, la figura del arbitrista en el siglo XVII	1223-1232
Eva LARA ALBEROLA, La bruja como personaje de ficción en las letras áureas: un misterio aún por desvelar	1233-1240
Clayton MCCARL, Piratas heterodoxos del siglo XVII: El caso de Carlos Enrique Clerque	1241-1248
Laura S. MUÑOZ PÉREZ, Desvelos en el convento: La escritura de Teresa Valle y su relación con el Conde-Duque de Olivares.....	1249-1256
Sandra M ^a PEÑASCO GONZÁLEZ, La biografía de Sebastián de Covarrubias en el siglo XX y nuevos documentos de archivo.....	1257-1267
Isabel PÉREZ CUENCA, Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (4): James O. Crosby en torno a la poesía de Quevedo	1269-1276
Enrique RULL, El teatro mitológico de Calderón y el drama wagneriano (II)	1277-1284

Ana RULL SUÁREZ, Luz del Renacimiento y contraluz en la Posmodernidad.....	1285-1292
M ^a Ángeles SANZ MANZANO, Juan Ramón Jiménez y su lectura poética del <i>Quijote</i>	1293-1301
José SERVERA BAÑO, Presencia de la poesía de fray Luis de León en los poetas españoles del siglo XIX.....	1303-1314